桃花坞工艺史记

郑丽虹 ◆ 著



山东画报出版社

桃花坞工艺美术诠释的艺术理想和精神，通过持续不断的交流和传播，以它特有的艺术魅力影响了全世界。就此意义而言，桃花坞工艺美术是突破地域限制，成为具有世界影响力和文化传承意义的艺术经典。


ISBN 978-7-5474-0580-2

定价：52.00元

桃花坞工艺史记

郑丽虹 著

山东画报出版社

图书在版编目(CIP)数据

桃花坞工艺史记 / 郑丽虹著. -- 济南：山东画报出版社, 2011.12
（桃花坞书系）
ISBN 978-7-5474-0580-2

Ⅰ. ①桃… Ⅱ. ①郑… Ⅲ. ①工艺美术史－苏州市
Ⅳ. ①J509.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第280746号

责任编辑：徐峙立
装帧设计：周　晨
主管部门：山东出版集团有限公司
出版发行：山东画报出版社
地　址　济南市经九路胜利大街39号　邮　编　250001
电　话　总编室（0531）82098470
市场部（0531）82098479　82098476（传真）
网　址　http://www.hbcbs.com.cn
电子邮箱　hbcb@sdpress.com.cn
印　刷：苏州市越洋印刷有限公司
规　格：175×250毫米
13.125印张　226幅图　110千字
版　次：2011年12月第1版
印　次：2011年12月第1次印刷
印　数：1-3000
定　价：52.00元

引　言

在大多数人的眼里，苏州是优雅的，散淡的，不急不缓中彰显着它的灵气，同时它又是深邃的，丰富的，举手投足间展露出万千风华。它似乎永远是文人墨客笔端的常客，艺苑骄子不倦的恋人。它总是怀着代代相传的艺术理想，从容优雅地施展慧心巧手，为世人源源不断地创造着卓尔不群的文化瑰宝，引领艺术的时尚，而集中展现人类心手相应的智慧、审



◎杨明义《雨中江南》

美、趣味。集物质文明和精神文明于一身的工艺美术更是它灵魂的化身，人们可以不去欣赏纯艺术，却无法在衣食住行等日常生活中回避工艺美术，正因为如此，苏州文化的影响力更加巨大。

苏州工艺美术孕育于风物秀丽的太湖流域，枕江依湖，兼有江湖之利，陆海之饶，在几千年的历史长河中，逐渐孕育和发展。到唐宋时期，它的城市地位开始上升。特别是北宋以后，苏州得"天堂"之誉，人文地利交相辉映，在文人倡导下，首开清赏之风，叠湖石、植盆景、装灰塑、织书画、制灯彩、刺针绣、抟泥人，独树一帜的工艺品格渐趋形成。自元代起，得力于运河的开通和海路的畅达，苏州成为与京师连通的水路交通枢纽，成为食盐、大米、丝绸、棉布、木材等货物的集散地，商业日兴，市廛繁盛。特别是明代中期至清代前期，苏州是全国经济文化最发达的城市，苏州人将精细灵巧的天赋才能发挥到了极致，工艺美术以异常丰富的品种样式，巧夺天工的高超技艺，含蓄优雅的艺术特色，独步大江南北，成为天



◎大运河苏州段



○远眺桃花坞(徐扬《盛世滋生图》)

下仿效的榜样。此后,除战乱频仍和"文革"等政治运动时期外,其旺盛的生产力经久不衰。同时,汇集了百工技艺的苏州城内西北地带,也逐渐孕育成长为全国工艺美术中心中的中心。

在古代中国,除了陶瓷以外的其他手工艺行业,往往集中在城市及其周边,最主要的原因,城市是人口的集中区,为满足社会的广泛需求,逐渐地集结了许许多多不同行业的工匠。在南宋《平江图》上,就已有不少以行业命名的街巷,如绣锦、乐鼓、金银、罗、珍珠、巾子、幞子、纸廊等等,专业聚集性特征十分明显。并且,在重视地缘关系的传统乡土文化中,地缘关系有着天然的信任和联盟基础,很多在外谋生的手艺人,常常把本地乡民带出去发展,所以每一个行当就是一个地方族群,就连居住也相对集中。另外,城市都是商业的中心,商业对工艺品的意义除了原材料和销售以外,还会产生



□阊门市廛（仿仇英《清明上河图》局部）

竞争，刺激对产品的材料、样式、技术、销售等不断进行更新。不少文献都提到，明代中期以后，苏州手工业生产形成东西不同的格局，丝织品集中在城东，而各类工艺品则集中在城西。顾炎武《肇域志·江南八·苏州府》记道："一城中与长洲东西分治，西较东为喧闹，居民大半工技。金阊一带，比户贸易，负郭牙侩辏集。"百工之作，以今西中市、东中市为中心，向周边街巷延伸辐射，举凡刺绣、装裱、扇作、骨木牙雕、乐器、漆器、盆景、泥人、铜镜、灯彩、木刻版画等，应有尽有，且声名远播，真可谓有"万朵桃花开"的绚丽景象。

明代中期以后，苏城西北隅人口密集，商业繁荣，街市兴旺。嘉靖间吴县知县曹自守在《吴邑城郭图说》里说："大率吴民不置田亩而居货招商，阛阓之际，望如锦绣，丰筵华服，



□清苏州名胜绣服



◎李娥瑛复制顾绣《洗马图》

竞侈相高。"又说："吴以南北为号，各元、亨、利、贞字，胥、阊之外曰附郭，以统部居民，而南号差不及北，且城内之地虽大，间有旷隙。而自胥及阊迤逦而西，庐舍栉比鳞次，殆等城内，此亦客户居多之故也。"崇祯年间，阊门一带已是"错绣连云，肩摩毂击。枫江之舳舻衔尾，南濠之货物如山"（崇祯《吴县志》首卷王心一序）。入清至康熙，更形繁华，孙嘉淦《南游记》说："阊门内外，居货山积，行人水流，列肆招牌，灿若云锦，语其繁华，都门不逮。"这一情状，与工艺品的高度发达有密切的关系，工匠的聚集劳作，行贩的川流不息，居人的风俗好尚，都给这个地方注入了鲜活生动的重要因素。与此同时，苏州城市出现了东西南北不同的布局，乾隆《元和县志》卷十《风俗》分析说："今之元和，昔之长洲也，昔之长洲，长洲古之吴会也，风气习俗，大约不具相远，然细分之，即一城之内亦有各不相同者。娄葑偏东南，其人多俭啬，储田产。齐门勤职业，习经纪，不敢为放逸之行。盘门地僻野，其人多贫，类乔野，习于礼貌，娴于世务者鲜。阊胥地多阛阓，四方百货之所集，仕宦冠盖之所经，其人之所见者广，所习者奢，拘鄙滞曲之风少，而侈靡浮逸之俗多矣。"布局不同，居人层次不同，所事职业也不同，甚至影响到了当地的风气习俗。苏城西北隅的"侈靡浮逸"的社会风气，必然对工艺品的设计、制作、销售、收藏等产生极大影响。

作为百工麇集的阊门城内桃花坞，以北宋章氏的别墅得名，占地甚广，徐大焯《烬馀录乙编》记道："入阊门河而东，循能仁寺章家巷河而北，过石塘桥，出齐门，古皆称桃花河，河西北皆桃坞，地广袤，所至畡大云乡全境。"正德《姑苏志》卷三十一也记道："章氏别业在阊门里北城下，今名桃花坞，当时郡人春游看花于此，后皆为蔬圃，间有业种花者。"晚近以来，一般认为桃花坞的范围，南起桃花河，北止城隈，东界北寺，西至阊门。但它已不再仅仅是历史上园圃亭榭的概念，因为它汇聚了太多的文化生命，积淀了异常丰厚的文化遗产，苏州工艺美术的聚集地，正与桃花坞地理范围相重合，也

正因为此，完全可以使用“桃花坞工艺美术中心”这个概念，且更能充分体现它所承载的文化内涵。

总之，正是有了桃花坞人文精神和商业文化的共同渗透和影响，才使桃花坞工艺美术兼具文化和商业的双重属性，形成了雅俗共赏的审美特征。桃花坞工艺美术诠释的艺术理想和精神，通过持续不断的交流和传播，以它特有的艺术魅力影响了全世界。就此意义而言，桃花坞工艺美术是突破地域限制，成为具有世界影响力和文化传承意义的艺术经典。

目 录

第一章 桃花坞工艺美术中心形成的基础

"忽然一夜春风动，千树万树红霞开"。作为工艺美术中心的桃花坞，不像自然界的桃花那样一度绚烂，而是不败不凋，越开越鲜艳明丽，这得益于苏州的天时地利人和。苏州工艺美术自一万年前开始萌发；经历了漫长的历史发展，至明代中期起始，群工云集，巧艺纷呈，勾画出中国最繁华的生产和消费图卷。

第一节 地缘优势与商业文化的推动



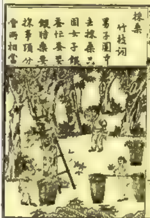
○明缂丝仇英《水阁鸣琴图》、局部

从生产角度看，阶级社会的工艺美术不外官府和民间两类。由于官府使用者在政治、经济、文化上居统治地位，故官府工艺美术的生产成为时代的主流。入宋以后，伴随商品经济的发展，民间工艺美术顺势而下得到进一步繁荣，民间自然形成的"草市"如雨后春笋，商户、手工艺人聚集，逐渐形成工艺美术生产和消费的重镇。宋元时，苏州许多门类的工艺美术品生产已呈兴旺之势，生产水平达到相当规模。迨至明清，苏州已成为全国的工艺美术中心，行业分布相当广泛，涉及纸业、布业、染业、刺绣、制针、铁作、锡作、戏装、道具、雕刻、耍货（包括泥塑、车木、竹制、纸扎等各色玩具）、木器、铜作、漆器、剪刀、扇袋、帽纬、陶作、玉工、骨角、装裱、眼镜、圆箱、香器、烟筒、道巾、荷包、手巾、纽扣、首饰、木梳、纸扇、砚墨、算盘、琉璃灯、紫竹器、编席、藤篮、棕编、绢人、钟表、金银器皿、木刻年画、爆竹烟火等近五十种行业，生产和销售规模宏大。为什么会在苏州特别是在桃花坞形成这样的现象，原因有以下几个方面：

一、独特的地理与自然经济条件

苏州地处太湖平原和长江三角洲腹地，处于北亚热带湿润季风气候区，温暖潮湿多雨，境内水网密布，河渠纵横，湖泊之间又有数百条大小河流、港湾，以及人工开凿的运河和陂塘，它们相互沟通，形成稠密的水上交通网络。明人莫

曰《苏州赋》就咏道："若夫水村山郭，沃壤平原，洲渚相间，阡陌相连，柴门流水，茅店青帘，樵歌牧唱，农舍钓船，云帆浪楫，蟹簖鱼筌，鸟飞屏外，人行画边，渔郎声哨，莲女貌妍，所谓水云之乡、稼渔之区者与。"优越的农业生产环境，使苏州产生充足的农副产品，一方面可提供剩馀的农副产品用于交换，另一方面也保证了发展工艺品的原材料供给，而农副产品的交换，促进了商品市场的发达，同时为工艺品的销售提供了广阔市场。更重要的是，苏州百姓基本能得以温饱度日，不仅满足生存的第一需要，并且不断追求生活质量，进入生活的文化层面，这为工艺品的需求奠定了坚实的基础。



○明弘治刊本《便民图纂》书影

从南宋《平江图》可知，建炎兵火以后，苏城西北隅的桃花坞一带，主要是池塘和菜圃，没有什么街面，也几乎没有什么建筑，隐居在桃花坞的南宋遗民陈深有这样的描绘："阊门行乐送韶华，闲访城阴野老家。黄蝶得晴飞菜叶，翠禽隔浦啄桃花。衡门倒碍临官路，古渡横舟阁浅沙。亦有诗人时一到，醉吟行尽夕阳斜。"（《次韵子封承之游桃花坞》）这一情状持续了数百年，至顺治十六年（1659），海氛甚炽，驻防将军祖大寿圈封桃花坞宝城桥至娄门一带民房为驻防之地，号称大营，战事未起，而大营夷为菜圃，苏州人称之为北园。北园以菜花著名，郡人踏春，有"看菜花"之俗。沈复《浮生六记》卷一《闲情记趣》说："苏城有南园、北园二处，菜花黄时，苦无酒家小饮，携盒而往，对花冷饮，殊无意味。"顾禄《清嘉录》卷二也记道："南园、北园，菜花遍放，而北园为尤盛，暖风烂熳，一望黄金，到处皆绞缚芦棚，安排酒炉茶桌，以迎游冶。"沈朝初《江南好》词曰："苏州好，城北菜花黄。齐女门边脂粉腻，桃花坞口酒卮香，比户弄笙簧。"这个城市里的村落，在其他地方是不多见的。北园居民，不少人以打渔、养鸭、采桑、养蚕以及种植蔬菜为生，也有一些"逃避无所，俯仰无资"的女子，作舟妓生涯，历史上有一条"押妓"水道，即从桃花坞到阊门，再由阊门经山塘到虎丘。至民国年间，开辟平门，修筑平门大街（今人民路北段），才在地理概念上

将桃花坞与北园分割开来。至于"看菜花"的习俗，大概在1950年代以后才逐渐淡出人们的记忆。

苏城西北隅的自然经济生态，为发展相关工艺品种奠定了良好的基础。桑树皮和毛竹是造纸的重要原料，都需在水里长时间浸泡。那里不仅桑树成林，并且地势低洼，遍布池塘，这就为发展造纸业提供了良好的条件。虽然目前尚未在那里找到造纸的确切证据，但小型造纸作坊的存在完全可能。苏州造纸的起始，今已无可稽考，但《格致镜原》卷三十七引苏易简《纸谱》说："蜀人以麻，闽人以嫩竹，北人以桑皮，剡溪以藤，海人以苔，浙人以麦茎稻秆，吴人以茧，楚人以楮。"可见至迟在北宋时，苏州茧纸已成为全国的知名品牌。由于苏州的桑竹合料或楮竹合料的造纸业，在市场竞争不过竹纸，故苏州着重发展纸张加工业，吴笺因此而闻名遐迩。范成大《吴郡志》卷二十九《土物》记道："彩笺，吴中所造，名闻四方。以诸色粉和胶刷纸，隐以罗纹，然后砑花。唐皮、陆有和鱼笺诗云：'向日乍惊新茧色，临风时辨



画舫　摄于[illegible]年末



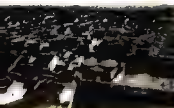
○桃花坞年画《桑园新绿》（苏州工艺美术博物馆藏）

白萍文。’注：‘鱼子曰白萍。’此岂用鱼子邪？今法不传，或者纸纹细如鱼子耳。今蜀中作粉笺，正用吴法，名吴笺。”南宋庆元间有郡人颜方叔，以制笺知名。陈继儒《妮古录》卷二说：“宋颜方叔尝创制诸色笺，有杏红、露桃红、天水碧，俱研成花竹鳞羽、山林人物，精妙如画，亦有用金缕五色描成者，士大夫甚珍之。范成大云，蜀中粉笺正用吴法。元有春膏、水玉两笺，皆色尤奇。又以茧纸作蜡色，两面光莹，多写《大藏经》，传流于世，故有宋笺、元笺之称。”至明清时期，苏州纸张加工业更其繁盛，规模日益扩大，主要是对纸张进行染

色、拖胶、刷蜡、洒金等加工，产品有笺纸、书画纸、扇面纸、薄棉茧纸（一般作裱糊窗槅用）等。乾隆年间苏州城厢内外，有六十多家纸张加工作坊，雇用工匠八百馀人。乾隆五十八年（1793）《元长吴三县详定纸匠章程碑》记道：“议苏城内外工匠，共有八百馀人，悉系江宁、镇江等处人氏。”苏州先后有多处纸业会所，如河沿街的仙翁会馆、宝林寺西的两宜公所、河西巷的绚章公所等。纸张加工业推动了与此相关的其他行业，如印书、年画、书画等，形成了一条产业链。苏州造纸业的起步，自然生态条件是个重要因素，而纸张加工业的形成，则是造纸业在商品经济条件下的优化、提升和发展。

二、城市地位与消费需求能力

早在春秋后期，伍子胥向吴王阖闾建议建造大城时，就提出了“安君治民，兴霸成王，从近制远”（《吴越春秋·阖闾内传》）的建城思想，由此而奠定了苏州城市的政治功能。自秦代实行郡县志以后，苏州一直是郡、府、州一级城市。至明代，随着苏州经济地位的提高，行政地位也得以上升，作为朝廷差官的巡抚都御史、巡按御史，经常驻于苏州，如周忱巡抚江南达二十二年之久，从而使苏州实际上具有超越了府级城市的行政地位。入清以后，苏州更成为江苏最高行政机构所在地，江苏巡抚、江苏布政使和江苏按察使均驻苏州，苏州府署及所属吴县、长洲县、元和县县署也都在苏州城内，另外还有苏州织造局等衙署三十多处。一个城市设有如此之多的国家行政机构，拥有如此之多从政人员，耗费如此之多的住民税款，充分说明苏州具有鲜明的政治城市特征。另外，除在职官员而外，大批候补官员云集苏州，据同治间巡抚张树声《暂定分发折》说，在苏谋职的捐纳人员，道、府以至未入流者，不下三千馀人，内州、县一班即多至六七百人，“壅滞情形为各省所未有”。



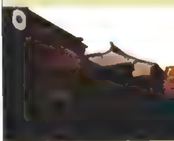
◎繁华的苏州古城（摄于1936年前）

明清时期，苏州是全国最大城市之一，人口增速很快，清康熙十三年（1674）苏州七县一州人口，约

一百四十一万，嘉庆二十五年（1820）府城三县人口就达到三百九十七万。据施坚雅《中华帝国晚期的城市》统计，道光二十一年（1843）苏州人口仅次于北京。以清代中期为例，苏州在职官员以及属员、眷属和驻军约一千七百人，占城市人口的比例很小，在城市经济和生活中发挥主体作用的是广大工商业者。因此，苏州不但是个政治城市，更是一个工商业的大都市。

明代中叶以后，具有相当基础的手工业迅速发展起来，与农业一起构成苏州国民经济的两大支柱，而丝织业成为苏州的经济命脉。棉纺织、纸张加工、刺绣、缂丝、整染、制灯、金银器制作、雕刻、木业等行业也繁荣发达，生产工艺精益求精，生产规模日益扩大，生产过程中的分工也日渐细密。手工业工人已成为新的市民阶层，不但代表着当时的先进生产力，同时又形成一个稳定而庞大的消费阶层。袁学澜《吴郡岁华纪丽》卷六记玄妙观里纳凉，店肆地摊有种种食物、用物、玩物，还有摊簧、象声、弹词、说因果等娱乐，"于是机局织工、梨园脚色，避炎停业，来集最多"。

苏州优越的地理位置、便利的交通条件、繁荣的工商业经济格局，吸引了各地商贾和手工业工人，约有十五个省数十个府县在苏州设立会馆，最盛时达五十馀处。他们以同乡为纽带，结成商帮，参与市场竞争。明弘治时吴宽说："当濠上居货执艺，比屋而是，四方商人，辐辏其地，而蜀舻越舵，昼夜上下于门。"（《赠徵仕郎户科给事中杨公墓表》）入清以后，外来工商业者有增无减，乾隆《吴县志》卷八说："吴为东南一大会，当四达之冲，闽商洋贾、燕齐楚秦晋百货之所聚，则杂处阛阓者，半行旅也。"当时苏州外来工商业者，主要来自安徽、山西、福建、广东、浙江等地，如雍正元年（1723）苏州织造胡凤翚奏折就说："奏查苏州系五方杂处之地，阊门南濠一带，客商辐辏，大半福建人民，几及万有馀，其间游手好闲之徒，未能安分，最易作奸。又有染坊踹布工匠，俱系江宁、太平、宁国人民，在苏俱无家室，总计约有二万馀人，凡遇盗



○冈州会馆

案发觉，常有踹匠在内。”正因为人数众多，且“俱无家室”，“游手好闲”，形成巨大的消费需求，无疑进一步刺激了苏州工商业的繁荣和发展。晚明时，这一现象特别明显，郑若曾在《苏松浮赋议》中说：“其开张字号行铺者，率皆四方旅寓之人，而非有田者也；其华冠鲜服，画船箫鼓遨游于山水间者，类皆商贾之徒，胥吏之属，及浮浪子弟、倡优仆隶，而非有田者也。”

入清以后，由于苏州社会经济持续发展，苏州在城地主等阶层也沾染了奢侈之风。清圣祖南巡，谕饱从部院诸臣：“夙闻东南巨商大贾号称辐辏，今朕行历吴越州郡，察其市肆贸迁，多系晋省之人，而土著者盖寡。良由晋风多俭，积累易饶，而南人习俗奢靡，家无储蓄，日所经营，仅供朝夕，一遇水旱不登，则民生将至坐困。苟不变易陋俗，何以致家给人足之风。”

从明清苏州的变化来看，行政地位的提高，间接反映了城市经济功能的增强和经济地位的提升，而城市空间的拓展，专业经济功能区的形成，市民数量的增加以及主体成分的变化，直接显示苏州作为一个经济大城的客观存在。这也就形成了工艺美术品消费的巨大群体，并且是具有多层次的不同需求。而社会奢侈之风的盛行，扩大了商品市场，刺激了商品的生产和流通，随着消费水平的提高，客观上突破了传统礼制对于衣食住行的森严规范，价值观念发生异化，特别是工艺思想发生深刻变化。黄省曾《吴风录》说：“自吴民刘永晖氏精造文具，自此吴人争奇斗巧以治文具。”张岱称明代苏州工艺美术的鼎盛为“吴中绝技”，《陶庵梦忆》卷一说：“吴中绝技，陆子冈之治玉，鲍天成之治犀，周柱之治嵌镶，赵良璧之治梳，朱碧山之治金银，马勋、荷叶李之治扇，张寄修之治琴，范昆白之治三弦，俱可上下百年，保无敌手。但其良工苦心，亦技艺之能事。至其厚薄深浅，浓淡疏密，适与后世赏鉴家之心力，目力针芥相投，是岂工匠之所能办乎？盖技也而进乎道矣。”能工巧匠应运而生，极大地推动了工

艺美术的发展和进步。

三、交通的便利与商品经济的繁荣

从工艺美术最早的意义上说，它是农耕文化和自给自足生活方式的产物，一般不进入市场，市场经济也不发达。历代宫廷及上层官吏所用工艺美术品多由官方设立专门机构，从地方征调匠人定点生产。宋代以后，由于消费市场对工艺美术生产的牵引，许多不受原材料产地局限的工艺品生产，往往集中在交通发达的城镇商埠。苏州工艺美术的兴起和繁荣，就是一个很好的例子。

旧时苏州，以水路为主要交通途径。中国第一大河长江，蜿蜒流经苏州境北，经张家港、昆山、太仓，由浏河口入海。苏州古城周边的河流，主要有京杭运河、元和塘、胥江、娄江。京杭运河由无锡入境，在白洋湾附近分两支。一支经枫桥、横塘、泰让桥流入环城河，再经灭渡桥、宝带桥进入吴江，由盛泽东南王江泾进入浙江；另一支沿古城之北流入环城河，至齐门沟通元和塘，经坝基桥沟通娄江。元和塘因唐元和四年（809）修浚得名，起自古城齐门外，与环城河相接，流经陆墓、蠡口、渭塘至常熟。胥江西起胥口，经木渎、西跨塘、横塘，与运河相接，沿枣市街在泰让桥与环城河会合。娄江即古昆山塘，因北宋至和二年（1055）修浚，故又名至和塘，起自古城娄门外，与环城河相接，流经外跨塘、唯亭、正仪，进入太仓，在太仓境内称浏河，由浏河口入海。

就对外交通来说，春秋时就有便捷的航道，《越绝书·外传记吴地传》记道："吴古故水道，出平门，上郭池，入渎，出巢湖，上历地，过梅亭，入杨湖，出渔浦，入大江，奏广陵。"隋唐以后，苏州可以通过江河湖海到达全国各地。长江流经北隅，奔流入海，溯江而上，可达安徽、江西、湖南、湖北、四川；太湖近在西郊，不但可至无锡、宜兴、常州，而且可至浙江湖州等地；吴淞江则逶迤而东，直达上海；京杭运河自西北而来，绕城半边，南下杭州，上溯则经山东、河北、天

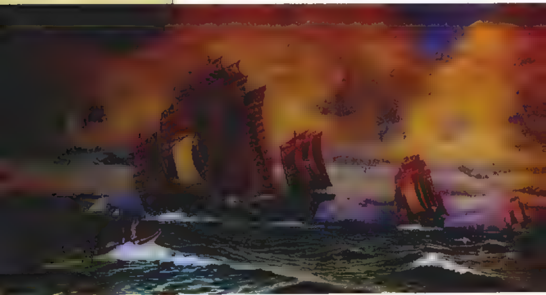




○繁忙的水上交通（摄于1936年前）

津，直抵北京，且又贯通钱塘江、长江、淮河、黄河、海河五大水系。至明清时期，苏州的交通地位显得更为重要。乾隆二十七年(1762)的《陕西会馆碑记》便说："苏州为东南一大都会，商贾辐辏，百货骈阗。上自帝京，远连交广，以及海外诸洋，梯航毕至。"又光绪十五年(1889)的《武安会馆记》也说："苏州东南一大都会也，南达浙闽，北接齐豫，渡江而西，走皖鄂，逾彭蠡，引楚蜀岭南。"明代坊刻新安儋漪子编写的《新刻士商要览》，列举全国水陆交通线路一百条，其中七条以苏州起点或中转站，除"苏州由四安至徽州府"一条为陆路外，其他均为水路。

苏州海上的国际航道，一是与朝鲜半岛的海上交通，朝鲜学者认为，公元九世纪以后，由新罗到中国南部的主要航线，是由罗山或万顷群山经黑山岛直达扬子江口。故韩国磐《南北朝隋唐与百济新罗的往来》说，有"由扬子江至新罗的海路，所以新罗人可由此路到苏州、扬州"。二是与日本



油画《郑和下西洋》(《中国大百科全书》)

列岛的交通，相传史前时期，已有吴人向日本移民，稻作和丝织技术也因此传入日本。但苏州与日本海上直达航线的开辟，当在日本大量派出遣唐使的时代。一般认为，从长安二年（702）粟田真人第七次遣唐使开始，日本人终于找到一条自值嘉岛直接横渡中国海到达长江口的新航线。据日本学者木宫泰彦在《日中文化交流史》中的统计，在遣唐使中，圣武朝、孝谦朝的二次遣唐使回国启程地点在苏州，光仁朝的第一船和第二船启程地点在苏州常熟县。二是与其他国家的交通。据史籍记载，三国吴赤乌十年（247），世居天竺（古印度）的康居（西域古国，约今巴尔喀什湖和咸海之间）僧人康僧会自交趾（今越南北部）至吴，孙权为他在苏州建造普济院，即今瑞光寺。又《梁书·海南诸国传》记道："吴孙权时，遣宣化从事朱应、中郎康泰通焉。其所经及传闻，则有百数十国，因立记传。"他们踪迹所至，有林邑（今越南中南部）、扶南（中南古国），以及东南亚、南亚其他一些地方。至唐代，大食（古阿拉伯帝国）、波斯（今伊朗）等国商人由京杭运河来苏州贸易。元初开放海禁，海外交通发展迅速，至元十四年（1277），海舟巨舰取道吴淞江、青龙江，自抵平江城东，停泊于葑门外，有商贩海运船户黄千户等，在葑门墅里泾设置了专门修造海船的场坞。自元初起，太仓刘家港成为长江三角洲最大的海港，称为"六国码头"。明永乐三年（1405）至宣德五年（1431），太监郑和七下西洋，都在刘家港起程。这支庞大船队的大致航线是，经南海，穿马六甲海峡进入印度洋，过印度次大陆南端西行入阿拉伯海，然后进至波斯湾、红海和非洲东岸（或从斯里兰卡南端，经马尔代夫群岛，远航至东非），历经三十余国，属世界航海史上的壮举。

至于海上国内航道，有两条。一条南下，航线是沿东海至福建、台湾、广东、广西、海南岛等地。《三国志·吴主孙权传》又记黄龙二年春（230），孙权"遣将军卫温、诸葛直将甲士万人浮海求夷洲及亶洲"。夷洲，即今台湾；亶洲，《括地志》称"在东海中"，并称"亶洲去琅琊万里"，一般认为即今琉球

群岛。另一条北上航线是沿东海、黄海至山东半岛及辽东半岛等地。这条航线早在春秋战国时就已开辟，至唐代，苏州的稻米和丝绸已由此运达山东和辽东，杜甫《昔游》诗曰："吴门持粟帛，泛海陵蓬莱。"至元代，北上航线有三变，最初由刘家港入海，至胶州界移东北路，月馀方至成山，再由成山至杨村码头，首尾计程一万三千一百馀里，如沿山求屿，风信失时，往往经年而至。至元二十九年（1292）朱建另辟航线，从刘家港入海，经三沙洋子江、青水洋、黑水洋，至成山，再经刘家岛、芝罘岛、沙门岛，至界河口，这条航线较旧路径直，如遇便风，半月可达，风水不便或四五十天抵达。至元三十年（1293）殷明略再辟新道，从刘家港入海，至崇明三沙放洋东行，入黑水洋，取成山转西，经刘家岛、沙门岛，于莱州大洋入界河，如果按时有风信，从浙西至京师不过十天光景。

明初，苏州人口已基本饱和，人均耕地面积不断减少，人口压力带来的人地矛盾日趋明显。因此苏州开始大量种植经济作物，改变了原先单纯生产粮食的农业结构，手工业不断扩大，孕育了商品经济的萌芽。这与当时的经济政策和经济环境有密切关系。《明史·食货志》记道："太祖初立，即下令，凡民田五亩至十亩者，栽桑、麻、木棉各半亩，十亩以上倍之。麻亩征八两，木棉亩四两，栽桑以四年起科。不种桑，出绢一匹，不种麻及木棉，出麻布、棉布各一匹。农桑丝绢所由起。"归有光《论三区赋役水利书》说，昆山"而连亘嘉定，迤东沿海之地，号为冈身，田土高仰，物产瘠薄，不宜五谷，多种木棉，土人专事纺绩也"。崇祯《太仓州志》卷十五也说："耕田宜稻者十之六七，皆弃稻种花。"正因为如此，长江三角洲原有的商品粮生产逐渐迁向长江中游的两湖平原，原先的"苏湖熟，天下足"，演变成"湖广熟，天下足"。苏州市场对米粮的需求很大，康熙间蔡世远《与浙江黄抚军请开米禁书》说："江浙之米原不足以供江浙之食，虽丰年必仰给于湖广，数十年来大都湖广之米辏集于苏郡之枫桥。"据包世臣《庚辰杂著》记载，苏州"每岁食米一千四百万石，加完粮

七十万石"，同时酿造用粮也很大，因而"苏州无论丰歉，江广、安徽之客米来售者，岁不下数百万石"。既有如此广大的市场，又有便利的交通航线，也就吸引各地米商负贩前来，在枫桥形成了全国最大的粮食集散市场。



○袁尚统《晓关舟挤图》

正是有了农业生产力的高度发展、经济作物商品化和粮食市场的形成，明清时期的苏州，才迎来了商品经济的大发展和工艺美术的大繁盛。中外商船纷至沓来，苏州几乎可以向海外输出各种门类的商品，单是销往日本的就有七十多种，在全国市场中具有"中心"地位。

繁华的阊门内外成为商业重心，形成南濠、山塘、枫桥三处商业贸易区，而它们的汇聚点即是阊门，故在这片区域内聚集了各种消费活动以及与之相关的各类行业。另外，苏州传统旅游活动主要是在城西，城内由于河道狭窄，游船无法驶入，故往虎丘、枫桥、支硎、灵岩乃至光福、洞庭两山，都以阊门外为起点，那里也就更形热闹。同时，阊门内中市大街（今西中市、东中市）是出城的主要通道，庐舍栉比，市廛繁盛，由于夜晚例行关闭城门，钱庄的安全性能得以保证，故中市大街又逐渐成为苏州的金融中心。

1950年，苏州有关方面对全市工商业者展开过一次调查，大部分的作坊主来自江苏、安徽和浙江，基本靠租赁房屋和借贷起业，他们之所以选择西中市及其周边地区作为作场，除了临近阊门商业中心外，还有金融中心支撑的原因。同时，桃花坞大街以北大量闲置的空地，相对便宜的地价，以及与商业中心贴近的便利，也构成了吸引外地手艺人的资本。这些手艺人像滚雪球一般，逐渐向此聚集，形成了一个个以族群形式居住和生产的状态，并且不断向周边地区扩展。因为手艺人活钱多，反过来又带动这些地区的经济和工商业的繁荣，市民文化活动十分活跃。

很多老苏州人还津津乐道他们记忆中的"老虎灶"。外来手艺人大都居处简陋，乃至是茅屋草棚，"老虎灶"是他们生活中不可或缺的一部分，喝茶、用热水全靠"老虎灶"。年

过九十的时冬青老人，生在西街，长在西街，家里的扇庄就开在西街口。她清楚地记得许多“老虎灶”都有自备水船，每天从阊门进进出出。西街上的“老虎灶”很多，方圆两百米就有三个，一年到头地上都湿漉漉的，不知谁还编出一句顺口溜：“一条西街两头潮，当中出了个大好佬。”“大好佬”是指名医曹沧洲，他也住在西街上。有的“老虎灶”稍大一些，就在外面放几张桌子，再围着桌子放四只长条凳，也就成了简易茶馆，说书的、拉胡琴的、卖艺的，都被吸引过来。各类小吃店也都红红火火，且小吃的品种非常丰富。时冬青老人说，小孩子们白天在店里帮父母做扇子，晚上偷偷为自己做私活，做到十一二点钟饿了，就跑到街上吃宵夜，馄饨、糖粥、粽子等应有尽有。茶馆也是越开越多，河沿街的胜阳楼就是在阊门下塘、河沿街、桃花坞等处的扇子、红木、牙雕手艺人



□老虎灶（摄于1960年前）



·清初桃花坞年画《桃花记·崔护偷鞋》（大英博物馆藏）

经常光顾的地方，而顾绣庄的人更愿意去皋桥汤家巷的茂苑茶馆，至于剧装戏服、琢玉业的从业人员也都在就近的茶馆聚饮。因为那些地方本来工商业就最繁盛，所以这种浓厚的市井气息自然深深地渗透到工艺美术中去，使工艺美术品格向着充满世俗人情的方向发展，从而大大拓展了工艺美术的品类和题材。如折扇、木版画从晚明开始流行，恰与市民文化的兴起同步。戏曲表演，带动了戏衣制作行业的发展。符合市民口味的求吉纳福等装饰题材，充斥着工艺美术的每一个角落，"金玉满堂"、"玉堂富贵"等内容异常丰富，而满足感官需求的美女图、名妓像、戏曲故事画等也成为流行的题材。这在一定程度上左右了明清时期工艺美术的走向，雅俗相渗成为明代以后苏州工艺美术突出的艺术品格。

第二节
人文渊薮和文化消费的活跃

春秋后期，自"南方夫子"言偃道启东南，江南文化历久不衰，引领中华文明。特别是苏州，既是繁荣兴旺的经济中心，又是开放活跃的文化重镇，还是朝廷依仗的人才渊薮，这就为工艺美术中心的形成奠定了重要的人文基础。

一、吴门书画的包蕴和工艺美术教育的传统

六朝以后，吴地民风完成了由"尚武"至"崇文"的嬗变过程。《吴郡志》卷二说："华谊论云：'吴有发剑之节，赵有挟色之客。'《郡国志》云：'吴俗好用剑轻死。'又六朝时多斗将战士。按诸说吴俗盖古如此，本朝文教渐摩之久，如五月斗力之戏亦不复有。惟所谓尚礼、淳庬、澄清、隆洽之说则自若。"至唐代，苏州出现人才辈出的局面，韦应物《郡斋雨中与诸文士燕集》就有"吴中盛文史，群彦今汪洋"之咏。南宋徙都临安，属浙西路的平江府虽是"京辅之地"，经济文化之盛则是东南第一。元代上承赵宋，又经张士诚割据，延揽人才，文化鼎盛。明初的政治风暴，残酷打击了苏州士绅，经过十百年的沉寂，约在成化年间，苏州士绅再度崛起，凭借雄厚的经济基础和文化传统，依靠朝野士绅文人的共同努力和推动，苏州文化形成了人物鼎盛、发展全面、交流活跃、持续数百年的兴盛局面。正如陆师道《袁永之文集序》说："吴自季札、言游而降，代多文士。其在前古，南镠东箭，地不绝产，家不乏珍，宗工巨人，盖更仆不能悉数也。至于我明受命，

郡重扶冯，王化所先。英奇瑰杰之才，应运而出，尤特盛于天下。洪武初，高、杨四隽领袖艺苑；永宣间，王、陈诸公矩矱词林；至于英孝之际，徐武功、吴文定、王文恪三公者出，任当钧冶，主握文柄，天下操觚之士响风景服，靡然而从之，则有若李太仆贞伯、沈处士启南、祝通判希哲、杨仪制君谦、都少卿玄敬、文待诏徵仲、唐解元伯虎、徐博士昌国、蔡孔目九逵，先后继起，声景比附，名实彰流，金玉相宣，黼黻并丽，吴下文献，于斯为盛，彬彬乎不可尚已。正德、嘉靖以来，诸公稍稍凋谢，而后来之秀，则有黄贞父勉之、王太学履吉、陆给事浚明、皇甫佥事子安，皆刻意述作，力追先哲。”



○仇英《桃李园图》局部



○李士达《西园雅集图》（局部）


○文徵明《拙政园图册·小飞虹》

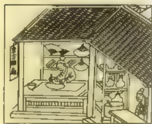

○唐寅像（李岳云绘）

总体来说，苏州依靠科举获取功名并担任高官者并不多，更多的人诸如祝允明、唐寅、文徵明、王宠、黄省曾等，在科举中仅获得举人或生员的位置，担任的官职也很低微。还有不少像沈周、史鉴、朱存理这样的人物，甚至从来就没有走过科举之路，以隐士之名终老一生。他们之间的年辈也相差不少，如沈周、吴宽、王鏊，比祝允明、唐寅、文徵明至少要大二三十岁，但这并没有妨碍到他们的同声相和之美。苏州文人虽然外表温和，内在性情都十分耿介，有独立的操守和品格。他们普遍认同文化要比权力、金钱更有生命力，推崇"市隐"这一生存方式，将文化的学习、交流和传递视作自己最大的责任，注重本家族或是乡土人文风尚的培养，充分享受优游娴雅的生活乐趣。他们筑第宅建园林以遣发闲情逸致，藏古玩赏书画以寄托怀古之心，喜雅集好冶游以显示才华横溢。所以苏州文人是真正的杂家和玩家，他们饱读诗书，举止高雅，但并不妨碍出入花巷青楼。他们的一生则主要居住在家乡，社交也是以本地为活动中心。他们的品格、行谊和思想，赋予这个区域性文化集团以精神上的质量。

唐寅筑室桃花坞，读书灌园，家无担石而客常满座，时常邀请祝允明、文徵明、张灵等举行文酒之会，自作《姑苏八景诗·桃花坞》诗曰："花开烂漫满村坞，风烟酷似桃源古。千林映日莺乱啼，万树围春燕双舞。青山寥寂无烟埃，刘郎一去不复来。此中应有避秦者，何须远去寻天台。"又《桃花坞祓禊》诗曰："谷雨芳菲集丽人，当筵饾饤一时新。轿弦护索仙韶合，叉手摇头酒令新。白日不停檐下辙，黄金难铸镜中身。莫辞到手金螺满，一笑从来胜是嗔。"他对桃花坞的幽雅清静甚为满意。不但如此，他还有一班志同道合相得的朋友，文徵明是总角交，唐寅又是文徵明父亲文林的学生，两人交情深厚；与王宠是儿女亲家；张灵是邻居，联络更多，志气雅合，茂才相敌，又俱善画，以故契深椒兰；另有老画师周臣，何良俊《四友斋丛说》卷二十九说："闻唐六如有人求画，若自己懒于着笔，则倩东村代为之，容或



◎唐寅《杏花仙馆图》



○扇铺 传仇英《清明上河图》摹本



○扇铺（徐扬《盛世滋生图》摹本）



○扇袋 苏州博物馆藏

有此也。”他们的密切关系可见一斑。唐寅后半生大部分时间都生活在桃花坞，他一生中主要的艺术成就也是创作于桃花坞。仇英自太仓移居苏州，受文徵明赏识，常为其画设色，虽然没有正式师从文徵明，但在艺术思想和绘画技法上深受文徵明熏陶。仇英正式的绘画老师是周臣，与文彭、文嘉、王宠、王守、王穀祥、陈淳、陆治、彭年等都是知交密友。正是在这些文人艺术家们长期的击赏交谊中，桃花坞渐渐聚集起艺术的声名。

吴门书画为桃花坞提供了浓厚的艺术氛围，调动了社会上的艺术品消费需求，推动了艺术装点之风的盛行，以及为书画艺术提供相关工具载体的艺术门类的发展。吴门画家投入商业性创作的趋向，很大程度上满足了巨富名公和市民阶层罗织书画以求风雅的需要，使开创于明初上层社会的以书画装潢殿阁厅堂的风尚，得以在民间迅速普及，从而促成了艺术市场的繁荣。明代桃花坞折扇工艺的突出发展，与“吴门派”艺术的发展紧密相关，两者之间又是一种共生关系，因为两者的结合，成就了扇页这一新的画种形式。《初刻拍案惊奇》卷一《转运汉遇巧洞庭红，波斯胡指破鼍龙壳》记载了一个故事，说是阊门外有位文若虚，思量做生意，“一日，见人说北京扇子好卖，他便合了一个伙计，置办扇子起来。上等金面精巧的，先将礼物求了名人诗画，免不了是沈石田、文衡山、祝枝山，搨了几笔，便直上两数银子。中等的，自有一样乔人，一只手学写了这几家字画，也就哄得人过，将假当真的买了；他自家也兀

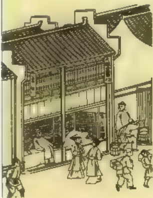


崔莺莺像 明隆庆刊本 西厢记杂录



店内挂画（传仇英《清明上河图》）

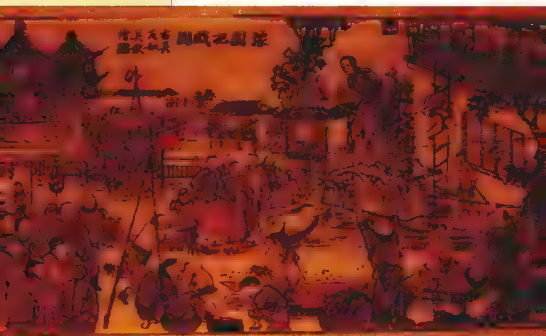
自做得来的上等的，无金无字画，将就卖几十钱，也有对合利钱，是看得见的。拣个日子，装了箱儿，到了北京。”书画扇面及扇页这种艺术形式，虽说最早见元人诗咏，如许有壬有《宫中鱼水聚扇图》，但国产折扇，因入书画且广泛流传于民间，则开始于成化年间。《元明事类钞》卷二十引李日华语曰：“折叠扇，古名聚头扇，元时倭人始贡，永乐间稍效为之，至挥洒字画，则始成化间。”而以苏州书画家如吴宽、李应祯、沈周、唐寅等所作最多，并从十五世纪（即弘治正德间）起，一直延续到十七世纪，这与“吴门派”书画的历史发展是同步的。从大部分书画折扇的质地看，基本都是金笺，其中也有部分洒金笺、泥金笺和花金笺，另外还有一小部分是纸质。传为仇英画《清明上河图》上“重金雅扇”铺，徐扬《盛世滋生图》也有“各色雅扇”铺，可以见得折扇在当时的普及。根据沈从文先生等研究，苏州有金笺制造的传统，且对此工艺的发展贡献最大，纸绢生产本身还属于苏州织造的管辖范围。因此，从宫廷中流出的折扇，进入民间后，与书画艺术相结合，进而成就了一种新的艺术样式。特别是加入了特殊材质的扇面以及逐渐考究丰富的扇骨、扇坠，使折扇完全变成了一门综合艺术形式，具有了欣赏和收藏价值。风雅的扇袋，



○书坊（徐扬《盛世滋生图》摹本）

更是显示苏州女红才艺的小品刺绣。

吴门画家参与艺术欣赏品的创作和评估，使得自宋兴起的以绘画为蓝本的艺术形式得到了进一步的发展。随着经济的发展和绘画市场的开拓，文人画和非文人画两大传统的双向渗化和融合，职业画家文人化和文人画家职业化的合流趋向，至晚明时期愈来愈明显和深入。适应市民阶层需要的历史故事画不仅更通俗，有平民化倾向，同时也与明季小说话本和戏曲唱本等通俗文学的兴起有着密切关联，它们共同推动着当时社会风俗文化发展的潮流。苏州木刻版画的繁荣即为一例，为满足大众需求，书商开始印制各种诗画谱，并通过版画的形式，大规模、成批量印制传播诗画结合的艺术形式。而苏州戏曲小说版画在明代中期之后迅速发展，其中许多作品就是以唐寅、仇英等吴门派画家的画稿为粉本的

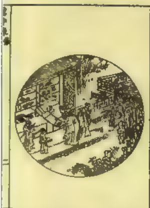


清桃花坞年画（猴园把戏图），苏州博物馆藏

如隆庆三年（1569）由苏州众芳斋顾氏所刊《西厢记杂录》中的“莺莺遗艳”像，署“吴趋唐寅摹”，或就是唐寅的粉本；万历间刊《西厢记考》卷首崔莺莺像，署“明伯虎唐寅写”，插图者则署“钱榖”。从中至少可以知道，唐、钱两位很有可能参与书坊的版刻创作。苏州书坊大多集中在阊门内外，包括桃花坞一带，印制木版年画的画铺不少也集中在那里，其中必有密切的联系。

明代是苏州装裱业成熟的重要时期，在继承宋代裱背的优良传统基础上，将文人书画艺术家的精妙心得融入其中，其风格愈发素静淡雅。胡应麟《少室山房笔丛》甲集卷四就说：“凡装有绫者，有锦者，有绢者，有护以函者，有标以号者，吴装最善，他处无及焉。”苏州装裱亦颇多名家，周嘉胄《装潢志》就记道：“吴人庄希叔侨寓白门，以装潢擅名，颉颃汤强，一时称绝。其人慷慨慕义，笃诚尚友，士绅乐与之游，咸为照拂之。然以技自讳，不忘循俗，间应知己之请。缪赏余为知鉴，所祈弗吝。往余之吴门，携希叔之制，示诸装潢家，希其仿效为之，皆啧啧敛服，谓非希叔不能也。”又记道：“吴中多鉴赏之家，惟顾元方笃于装潢，向尚把臂入林，相与剖析精微，彼此酣畅。”入清以后，人物更多，如王蟠、秦长年、徐名扬、张子元、戴汇昌、张玉瑞、沈迎文、方琳、叶御夫等，形成苏裱这一影响全国的装潢工艺行业。值得一说的是，旧时名家书画作品，不易一睹，而装裱作坊正是一个经常更换长期开放的展览会，这对出身贫寒的学画者来说，正是一个很好的途径。相传仇英刚来苏州时，以髹漆为业，因仰慕沈周、文徵明、唐寅、周臣等名家，就经常到装裱作坊去观赏真迹。清末风俗画家吴友如，幼年家贫，早年在阊门西街云蓝阁装裱作坊当学徒。装裱作坊对他们来说，正是最早接触名家书画的窗口。

由于受吴门书画之风的熏陶，明清苏州的许多才女，也多兼具绘画基础，她们将此才艺施展于女红中，成就了苏州闺阁绣的地位。如董小宛，冒襄《影梅庵忆语》说她“于女



○装裱字画（清康熙刊本《意中缘传奇》）



余觉 沈寿夫妇

红无所不妍巧，锦绣工鲜，刺巾裾，如肌无痕，日可六幅，剪綵织字，镂金回文，各状其技，针神针绝，前无古人已”。如殳默，《槜李诗系》卷三十五说她“凡刺绣刀尺无不入妙，习小楷，摹画李龙眠白描大士”。如杨卯君、沈关关母女，《女红传征略》说：“杨卯君，字么和，沈君善之侧室也。工绣佛，名流多为题咏之。君善辑《针史》行世。其女关关，字宫音，尤能出新意，所绣山水人物无不精绝，尝墨绣顾茂伦《濯足图》。”再如吴慧娟，《梵天庐丛录》说她“年及笄，工书善画，刺绣之妙，上追卢媚娘，近抗露香园”。身怀这一绝艺的闺阁中人，真是举不胜举。

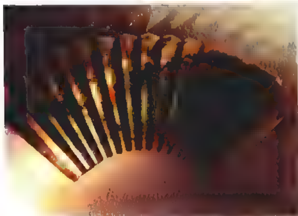
总之，受吴门书画艺术的滋养，以及与书画艺术的结合，不仅提升了苏州工艺美术的艺术性与观赏性，而且烙下了苏州工艺美术鲜明的时代和地域印迹，成为世代相传的宝贵遗产。

由于吴门画派在中国画坛具有极大影响，明万历到清代中期，在山塘街、专诸巷和桃花坞一带还聚集着一大批民间作画高手，专门以仿造名家作品为生，俗称“苏州片”，樊增祥就有诗咏道：“尔如赝画苏州片，惯写柔兰软翠山。”事实上，临、摹、仿是中国古代学习书画的主要方式，也是作品传

承的重要途径。另外，“苏州片”也为扩大传统绘画的影响起了普及作用。

苏州工艺美术的传承，明清时期主要是家族或师徒亲授，至清末民初，由于受近代实业教育影响，苏州工艺美术教育也开风气之先。光绪三十年（1904），余觉、沈寿夫妇赴日本考察，归来后在苏州马医科创办福寿夫妇绣品公司，内设同立学校，对外招生，培养了一批刺绣艺人。民国时期，民众教育馆开办职业训练班，也分设刺绣、木炭造像、照相技术等科目。

苏州书画艺术家在民国时期举行画会，组织画社，不但推动了书画艺术创作，并且对工艺美术有极大的推动。如颜文樑等人于1919年发起组织苏州美术画赛会，在苏州及各地征集作品，以“提倡画术，互相策励，仅资浏览，不加评判”为宗旨，画赛会每年自元旦起至月半止，每展十五天，历二十一届之久，此为中国美术史上的第一次画展，影响很大。颜文樑在主持苏州美专的时候，还先后开设了实用美术科和动画科，成为苏州工艺美术现代教育的开拓者。另一个有影响力的画会是吴子深于1930年发起组织的桃坞画社，参加者陈迦、刘临川、蒋宜安、朱竹云、樊少云、蔡震渊、张星阶、吴



○王子振画扇（苏州工艺美术博物馆藏）



○《安罗画刊》之折扇专号

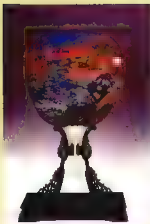
氏昆仲秉彝、振声、似兰等十馀人，社址即设在桃花坞吴子深宅内。张宜生组织了古今书画社，社址设东中市，以展览销售古今名家字画为务。吴似兰本居桃花坞，后迁西百花巷，1932年6月在西百花巷创设娑罗画社，最初参加者有陈迦盦、蒋吟秋、颜纯生、丁季迁、吴待秋、顾墨畦、王子振、蒋宜安、蒋企范、顾彦平、柳君然、张仲仁、吴瞿安、蔡振渊、余觉、张星阶等二十六人，两年后发展为六十馀人，成为当时规模最大的画社。



○周天民

值得注意的是，这些书画艺术家对工艺美术倾注了极大的热情。如颜纯生曾作《八仙上寿图》四屏条，由沈寿绣成通景寿屏，献给慈禧太后，传旨嘉奖双龙宝星商部四等勋章。顾公硕曾任苏州市工艺美术研究所所长，对保护、扶持工艺美术不遗馀力，1951年他从外地聘请苏绣艺人，创办刺绣技工学校，并请书画家徐绍青、费护等与刺绣艺人金静芬、顾文霞、朱凤、李娥英、任慧娴、周巽先等联手，一画一绣，进行教习，后刺绣技工学校发展为苏州刺绣生产合作社。

还有一批书画艺术家，直接参与工艺美术的创作活动，成为工艺美术群体中的艺术向导。如蔡震渊，1953年曾为上海王星记绘制扇面，1954年参加苏州细画组画檀香扇，1955年进入檀香扇生产合作社，1958年调工艺美术研究室从事设计工作。周天民，1953年开始为檀香扇绘画，1956年参加檀香扇生产合作社，后转至檀香扇厂，历任车间主任、设计室主任、技术顾问等职。亢公，1955年加入檀香扇生产合作社从事扇面绘制工作，1965年调红木雕刻厂，后转入漆雕厂设计室任国画设计。徐绍青，早年与同邑徐子鹤组织画室，1949年后致力于刺绣画稿创作。沈子丞，1957年回苏州，在工艺系统从事绘画创作，1977年进苏州工艺美术研究所，被聘为顾问。霍然，1958年进民间工艺厂设计室，一年后被借调至刺绣厂，设计绣稿，两年后转至红木雕刻厂，1966年调漆雕厂设计室。殷梓湘，1958年来苏州，入文化美术工艺厂，从事绘画，次年调到工艺美术研究所从事设计工作，1962



○周天民设计象牙框黄彩拙政园编宫扇（苏州工艺美术博物馆藏）



俞子民《太湖春晓》

年调吴门画苑，后并入民间工艺厂。 李沧印，自幼随父学画，1937年至1949年间为苏州各扇庄绘制扇面，1950年起代张卿记扇庄绘画檀香扇，并参加折扇业工会，1955年参加檀香扇生产合作社，1960年调工艺美术研究室，后转刺绣研究所，曾为金静芬设计《十二金钗》、《西厢记》等绣稿。

二十世纪五六十年代是苏州工艺美术的恢复时期，1956年的社会主义改造对苏州工艺美术产生了深刻的影响。从1956年起，一批长期从事中国画创作的老艺人被组织起来，为外贸提供产品，檀香扇厂、沧浪国画社、文化工艺厂等均有从事中国画生产的艺人。1961年12月正式成立吴门画苑，人员都来自文化工艺厂，以沈子丞、崔护、张继馨、朱守一、殷梓湘、钱香岩、董吟皓、吴允庄、吴似兰、曹逸如十位画家为基础建立设计室，同时吸收部分青年作为接班人。1962年到1966年，吴门画苑发扬明四家传统风格，创作了富有地方特色的定型产品数十件，如《百美图》、《节令风格图》、《吴中名花》、《仿仇十洲屏》、《仿唐六如金碧山水》等，国画《阿房宫



○苏州民间工艺厂画工车间

赋》、《大观园》到八十年代还盛销不衰。1966年"文革"开始，虽然外贸订货充足，但仕女、山水、花鸟等所谓"四旧"产品被迫停产。1970年吴门画苑大部分青年画工改行分配到机械系统，余下的约八十人并入民间工艺厂，成立一个单独的国画车间。1983年又从民间工艺厂分出，重组吴门画苑。

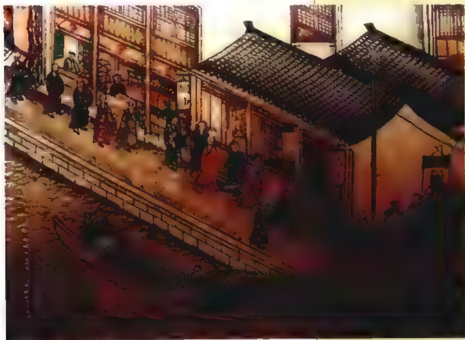
这一时期，有关方面经常组织各类培训班、传习所，名师收徒也蔚成风气。1958年，苏州专员公署决定创办苏州工艺美术专科学校，以适应当时社会对工艺美术人才的需求，同年8月正式成立，并由曲园迁移至东北街202号，学校开设工艺国画、商业美术、织绣、器皿设计、雕塑、玩具六个专业，一年多时间里，共招生二百多人，培养了刘懋善、杨明义、马伯乐、张晓飞、王祖德等后来成为有影响的画家和工艺美术家。1962年苏州工艺美术专科学校停止招生，转为由苏州市工艺局领导的工艺美术研究所分所，大部分专业教师如吴羊木、许十明、薛企荧等，仍留在所内工作。一批优秀的毕业生，如刘懋善、杨明义、王祖德、鲍南孙、何企新、佘克危等人，也被吸纳进所。1964年，学校复办，改名苏州工艺美术职业学校，1964年秋季招收初中毕业生七十五人，设红木雕刻、玉石雕刻、图案造型、实用装饰四个专业，学制四年。同年冬季，研究所与学

校分离，1965年3月1日，学校更名苏州市工艺美术技术学校，同年3月27日，又改名苏州市工艺美术学校。1966年春，还开设了职工大学，招收工艺美术局系统内青工一百人，直接为企业培养美术设计人才。1966年，受"文革"影响，工艺美术学校再度停办，直至1979年恢复。

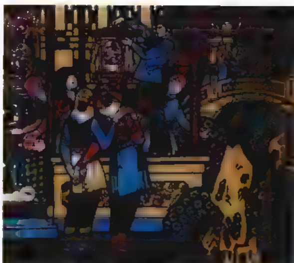
总而言之，正是有着优良的美术教育传统，才保证了苏州工艺美术人才的层出不穷，使苏州工艺美术始终保持旺盛的生命力，特别是工艺美术学校，成为培养工艺美术技师的摇篮，如今很多活跃在一线的中年工艺美术师，都曾在那个学校学习过。

二、民俗活动的推动与民间工艺美术的活跃

伴随着明代中期以来苏州工商业经济的发展，文人的审



□清代苏州街头佛事活动 徐扬《盛世滋生图》



[illegible]艺术博物馆藏

美趣味已无法固守一味高雅的壁垒，日益追近乡土民俗。同时，市民阶层的不断壮大，已成为不可忽视的社会力量，他们的审美趣味既有追逐雅致的一面，又存在着与地方风俗、民间艺术不可切割的固有联系。而桃花坞一带恰恰是宗教活动频繁、民俗气氛浓烈的地区，至明清时期更是如此。宗教和节俗礼俗活动的空前繁荣，使所需物品千变万化，这就对苏州工艺美术的发展起到了巨大的推动作用。

自宋代以后，苏州的节俗活动呈现出日趋丰富多彩的势态，特别是明代中期开始，伴随市民阶层的壮大，奢华风气的形成，节俗活动更其繁盛。而城市经济的发展以及城市化带来的人口集中，也为举行大型的节俗活动提供了必要条件。为了配合各不相同的节俗活动，工艺品的需求总量大大增加，并且品种繁多，制作更其精良，这就进一步推动了民间手工艺术的发展。

在物产丰富、文化昌明的苏州，历来对春节、元夕、清明、端午、中秋等传统节日特别重视，并创造了具有地方色彩的节俗物品，构成了苏州民间艺术独特的风景线。

如桃花坞木版年画，就是主要顺应春节需要而发展起来的民间工艺品。年画是百姓逢年过节张贴的吉祥图，每年必换，需求量大。据王树村推论，由于苏州自宋代以来雕版刻印技术就相当成熟，刻印木版年画顺理成章，故"苏州印制木版年画，最晚当在十六世纪初的明代中叶"（《苏州桃花坞木版年画概述》）。清代苏州年画集市设在玄妙观三清殿，袁学澜《吴郡岁华纪丽》卷一《城内新年节景》说："卖设色印板画片者聚三清殿，乡人争买芒神春牛图。"春节百工歇假，于是年画的另一种形式升官图（也称选仙图、揽胜图）也大为流行，沈钦韩《新年节景俳谐体》一首咏道："罗帕裹青钱，投琼下筹码。一郎起芳芳亭，羊肠难杀我。"自注："新年举骰揽胜图，以决输赢。"

如灯彩，是与元夕灯市密切相关的民间艺术，每至元夕，山塘街、吴趋坊、皋桥一带，不但街市灯火辉煌，第宅、祠堂、会馆等处也都张灯结彩。《吴郡岁华纪丽》卷一《灯节》说："元夕亦名灯节，豪族堂中，燃绛蜡双枝，悬五色彩灯，排筵贺节，谓之灯宴。神祠会馆，鼓乐通宵。酒肆茶坊，荧煌达旦。通衢竿标楼阁，插松柏枝作曲，夜则悬灯，谓之天灯。或植竿横竹，逐层张灯如塔形，谓之塔灯。或架木系索悬灯，谓之桥灯。"华灯万盏，鼓乐笙箫，游人如织，通宵达旦。

龙舟则见于端午，《吴郡岁华纪丽》卷五《山塘竞渡》详细描写了赛龙舟的情景："龙船，阊胥门，南北濠及枫桥西路水滨皆有之，各占一色。绣盖飘旌，四围遍列。舱中鼓乐笙箫，粗细间作。两旁划桨十六，曰划手也。篙师执长篙立船头，曰挡头篙也。头亭中选俊童装台阁故事，曰龙头太子也。尾高丈许，牵彩绳，令小儿水嬉，有独占鳌头、童子拜观音、指日高升、杨妃春睡诸戏，曰鷁梢也。舵为刀式，执者曰挡舵也。画舫游客争买瓦罐掷诸河，视龙舟中人入水泅取，以为娱乐，曰斛罐头也。取罢受赏，曰做胜会也。其时，先有船长手执五色旗插画舫楣，诸龙舟视旗插处，必回向盘旋，曰打招也。于时，水珠飞溅，鼓乐杂奏，画桡鳞次，聚观曼衍，彩旗贴空，锦



○观灯（明成化刊本《全相说唱师官受妻刘都赛上元十五夜看灯传》）



○元宵观灯(《点石斋画报》)

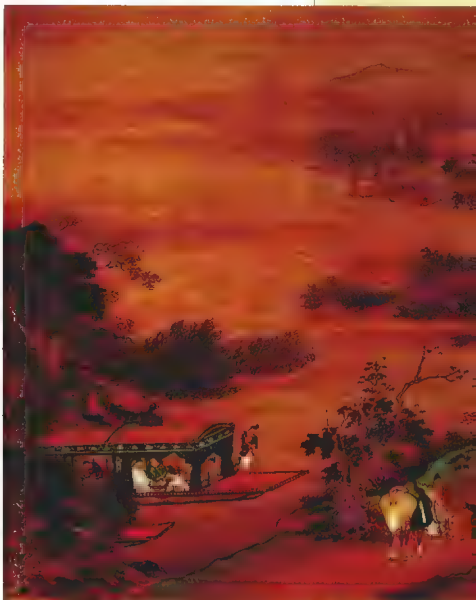
标悬竿,波起龙跃。云摇风举,往来倏忽,粲如霞锦。”精明的商家,也看到了其中蕴藏的商机,形成了历时半月之久的龙船市。“士女靓妆炫服,倾城出游。灌川缛野,楼幕尽启,罗绮云积。山塘七里,几无驻足,河中船挤,不见寸澜。操楫之子,使船如马。船窗洞达,玻璃与水,相映若一。肴羞既设,脊胾杂陈,珍错异品,咄嗟而办。小饭大啖,筵费万钱,欢笑远闻,杯盘狼藉。岸则居奇列肆,技士为人,劈缯为衣,傀儡百变,应指而走。童孩戏耍之具,吴人见惯弗异,远客偶睹,张目哆口,移晷弗去。商贩贸易,所在成市,半月始罢,总之曰划龙船市也。至于闹鸟轻耀,燃灯万盏,烛影成山,月波摇白,尤为奇观,则称灯划龙船。郡中端布坊人群操小舟,鸣金伐鼓,划桨如飞,错杂其间,则称烟囱龙船,嘈聒可厌,而彼自为乐也。”龙舟的制作装饰也是尽施巧艺,多选用质地轻巧的杉木,长七至十一米,也有长至十几米的,宽约一米至数米,前装木制龙头,后装龙尾。大型龙舟中舱有二层彩楼,高达九米,或雕刻,或彩绘,精细无比,旗幡绣伞,罗列前后,锦绣满船。参赛的龙舟数目不等,一般有五艘,分青、红、黄、白、黑五色,指代东西南北中五个方向,也有六艘、七艘或十几艘的。



○织锦荷包

端午节还有各种手工艺品,如纠泥人、儿童戏玩以及女红节物等。《吴郡岁华纪丽》卷五《端午女红节物》说:“吴中竞尚丽巧,端午节物,兰闺彩伴,各赌针神,炫异争奇,互相投赠,新制日增。有绣荷囊,绝小,中盛雄黄,名雄黄荷包。以彩绒缠铜钱为五色符,名袅绒铜钱。又铜钱为虎头形,系小儿胸前,以示服猛。择蒜头之不分瓣者,结线网系之,名独囊网蒜,皆系佩于襟带间,云以辟邪。至于贵家大族,则镂翠叶五色葵榴,钿漆折扇,真珠白索钗符,牙筒香囊,艾朵彩团,巧粽之属,互相馈贻,以矜新丽。”吴存楷《雄黄荷包》诗曰:“石榴花底绣工忙,夹袋功收药石良。赠我定知囊可括,从来口不设雌黄。”也可见得刺绣对节俗的贡献。

八月半中秋节,又是一次节俗物品的盛会,主要有月光纸、月宫人、小摆设等。《吴郡岁华纪丽》卷八《斋月宫玩月》



画舫游　仇英《人物故事图册》



○六月廿四荷花荡，崇祯刊本《荷花荡》

说：“吴俗中秋，人家各设炉香灯烛，供养太阴。纸肆市月光纸，绘月轮桂殿，有兔杵而人立，捣药臼中，极工致，金碧璀璨，为缦亭彩榭，广寒清虚之府，谓之月宫纸。又以纸绢为神，具冠带，列素娥于饼上，谓之月宫人。取藕之生枝者，谓之子孙藕；莲之不空房者，谓之和合莲；瓜之大者，细镂如女墙，谓之荷花瓣瓜。佐以菱芡银杏之属。以纸绢线香，作宝塔形，饤盘杂陈，瓶花樽酒，供献庭中，儿女膜拜月下。拜毕，焚月光纸，撤所供，散家人必遍，嬉戏灯前，谓之斋月宫。比户壶觞开宴，灯球歌吹，莫盛于阊门内外，南北两濠。妓馆青楼，陈设更为靡丽。士女围饮，谓之团圆酒。女归宁，是日必返其夫家，曰团圆节也。豪家门首，供列小摆设于几案，内簿仪仗、博具乐器，一切人间应用之物，无不缩至径寸，精巧异常，盈千累百件，无不称之。门阑士女纵观，阗聒成市，以为笑乐，名小摆设。其物非数百金不能办，仅足适观，实则一无适用，皆弃物也。”蔡云《吴歈百绝》就有一首咏小摆设，诗曰：“耗财供奉小财神，摆设争看缩本新。底事清宵作儿戏，门阑好驻冶容人。”

晚明以后，随着城市经济的发展，许多城市附近的山水成为市民旅游的胜地，特别是传统节日来临时，旅游规模更加扩大。苏州在明清时期就是江南重要的旅游风景区，明中叶以后，以宗教信仰为表象的进香活动，又成为新的节俗活动，由此更推动了旅游业的兴旺。一些士大夫常自置舟楫，每逢嘉会，便鼓棹赴之，散会后，还要招邀俊侣，冶游胜景。山塘虎丘向是苏州人旅游的必到之处，店肆林立，商贩云集。买舟入山塘河，找来妓女共乐，品尝船娘烹调的精致菜肴，即是乘船游山塘虎丘的基本内容。旧时有“三会”、“三市”之说，三会是指清明、七月半、十月朝的三节会，三市是指春天的牡丹市，夏天的乘凉市，秋天的木樨市，都吸引了很多游客。节令消费必然引导出新的物质需求，围绕游客食、住、行、游、购、娱等活动的需求，相关行业得到了长足的发展，其中也包括民间工艺美术，正如《姑苏志》卷十三说：“大抵吴人好费乐，便多无宿储，悉资于市也。”



钱褡 苏州博物馆藏

地方性礼俗，也是成就苏州工艺美术的重要因素。吴人重礼的习俗，形成已久，《隋书·地理志》就说："其人君子尚礼，庸庶淳庞，故风俗澄清，而道教隆洽，亦其风气所尚也。"苏州人精巧的手艺，使明清以来的礼俗用品制作精工，且具有地方特色，刺绣就是一个很好的例子。苏州刺绣以清雅脱俗之美，自称一派，至明清时期，民间刺绣蔚然成风，成为一个地方的民俗风尚，与人们的衣食住行、婚丧宾祭等都建立了密切的联系。学习刺绣成了苏州女子人生的必修课，也是谈婚论嫁时考量其才能、人品的重要标志。女子出阁前在娘家亲手完成的绣件，大到嫁衣、嫁裙、被面、床围，小到香包、香囊、帕袋、汗巾，还有寓意吉祥的发禄袋，日常使用的镜盖、盒套、扇袋等，名目繁多，种类齐全，一来是作为陪嫁，二来是作为向夫家展示闺秀技艺的实证。因此，苏州女子往往覃精运巧，寝寐经营。因为刺绣与婚俗有关，图案多取民间流行的吉祥纹样，如"连生贵子"、"瓜瓞绵绵"、"吉祥三多"、"必定如意"等。值得一提的是，部分绣品的图案非常特别，如扇袋、眼镜袋、钱褡等，因多为男子使用，图案多意境高远，往往尽显山水之妙，竹石之雅，体现了苏州文雅之风的浸润和崇文重教风尚的传统，具有浓郁的地方特色。



清桃花坞年画《众神图》摹本

世俗化也使宗教艺术品染上了民间色彩。中国的宗教历来有世俗化的特点，当宗教信仰走向民间时，就形成了信仰民俗。至明清，儒、释、道已成为国人不可或缺的精神文化核心，而佛、道两教借助各类民俗事项逐渐渗透到民间，构成了信仰民俗的主体，因而使宗教节日渐向民俗转化，同时，宗教艺术品也染上了民间色彩。这种具有民间色彩的宗教艺术品，也是苏州工艺美术的重要内容。明清苏州玉雕题材就有许多表现佛、道人物造像或故事的，如观音像、罗汉、无量寿佛、如来佛祖、八仙、钟馗等。直到现在，这还是玉雕最流行的题材之一。

作为市民文化发达的产物，明代中期以后，苏州民间宗教信仰气氛越发浓厚，从而使民俗活动的内容和形式都受到宗教不同程度的影响。佛、道两教的节日，逐渐向民间庙会转化，这是宗教民俗化最重要的表现形式，同时也使宗教艺术品染上浓厚的民间色彩。宗教的世俗化，还反映在苏州百姓对宗教不加选择的泛神信仰方面，并产生与此相关的民间艺术品。如桃花坞木版年画中有一幅合儒、佛、道各路神道的中堂画，人称《众神图》，过年时挂在堂屋正中，以求各路神道保佑平安。图中上层居中是如来佛，两侧是太上老君和



○ 小摆设（苏州博物馆藏）


○钟馗赛会（《点石斋画报》）

孔子；第二层是观音菩萨居中，两侧是炎帝、黄帝以及雷公、雨师、风伯；第三层是玉皇大帝居中，两侧是太皇大帝、天皇大帝、土皇大帝以及南极仙翁、吕纯阳、北斗七星；第四层是关公居中，两侧是关平、周仓、二郎神、赵公明等武神；底层是天地水三官、文武财神，两侧是张仙、城隍、土地神。

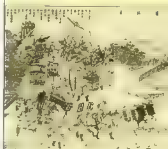
另外，苏州的地方神信仰蔚为风气，相关的民俗活动也十分活跃。由于这些活动更贴近普通民众的生活和心理心愿，也就能更鲜明地映射了当地的世态人情，并成为民间手工艺所表现的重要内容。自明清以来，各行业几乎无一例外地有崇敬行业神的习俗，所谓"百工技艺，各祠一神为祖"（纪昀《阅微草堂笔记》卷四）。苏州在明清两代开设的会馆、公所，数量之多在全国是少见的，其中约一半位于桃花坞一带，这当中就包括工艺美术行业，如蜡烛业的东越会馆，供奉关帝；琢玉业的宝珠公所，供奉周宣王；刺绣业的锦文公所，供奉顾氏兄弟；纸业的两宜公所，蜡笺业的绚章公所，均供奉韩愈；刻书业的崇德公所，供奉梓潼帝君。

作为信仰民俗重要组成的民间社会，也有很独特的地方性。"社"本指土地之神，起初并无具体形象，后逐渐被人格化、偶像化。明代苏州出会甚多，王穉登专门写了一本《吴社编》，他说："凡神所栖舍，具威仪箫鼓杂戏迎之，曰会。优伶伎乐，粉墨绮缟，角觝鱼龙之属，缤纷陆离，靡不毕陈，香风花霭，迤逦日夕，翱翔去来，云屯雾散，此则会之大略也。会有松花会、猛将会、关王会、观音会。松花、猛将二会，余幼时犹及见，然惟旱蝗则举，关王会则独盛于昆山，观音会亦间一行之。今郡中最尚曰五方贤圣会。"

《吴社编》将出会的一般情形归结为色目、杂剧、神鬼、人物、技术、缠结、乐部、珍异、火器、祭器、散妆，凡十二大类，色目、杂剧、神鬼、人物、技术、乐部、散妆均由人扮演，其他则是展现物品，工艺美术之制，主要也在物品里反映出来。"缠结则蓝关亭、镜子亭、麦柴亭、五云亭、九层亭、锦毬门、秋千架、采莲船。五龙之蓝关，长竿五丈，结为重峦，苍崖雪巘，千

霄犯斗。虎丘之麦柴，则雕檐曲槛，叠架连楣，皆以麦柴为之，如黄犀琉璃，光射清旭，真奇玩也。”“珍异则金花铠、真珠带、飞鱼袍、蟒龙衣、犀角弓、紫檀筝、商金鞍、刻丝鞯、玳瑁笔、珠伞、水墨画伞、错金兵仗、螺钿兵仗、百斤沉香、百斤雄黄。闻洞庭会中，黄白龙裹金银，掩鬓为鳞，复以金银指环连为长组，维之以行。此尤骇心，极目所不及睹者也。”“火器则虎丘之爆仗，一枚四人舁之。”“祭器则南濠之瓜子伞，花石、牲牢，尊壶、俎豆皆以瓜子钉成，如玉圃霜林，琼缝玉席。东仓之五谷伞，则以稻黍之属攒为楼观轩槛，栅栏，动合准绳，光洁澄丽，浓澹可卷。于灵台慧，穷精竭神，真可供一笑耳。”可以说，这是一次苏州民间工艺美术品种的大集结。

入清以后，苏州城乡迎神赛会名目繁多，规模之大，甲于他境，更促进了相关工艺品的制作与消费。龚炜《巢林笔谈》卷二《赛会奇观》记道：“吴俗信巫祝，崇鬼神，每当报赛之期，必极巡游之盛。整齐执事，对对成行；装束官弁，翩翩连骑。金鼓管弦之迭奏，响遏行云；旌旗幢盖之飞扬，辉生皎日。执戈扬盾，还存大傩之风；走狗臂鹰，或寓田猎之意。集金珠以饰阁，结绮彩而为亭。执香者拜稽于途，荷枷者匍匐于道。或因俗而各异，莫不穷侈而极观。偶至楞溪，适逢胜会，创新奇于台阁，采故典于诗章。金华山上，现出富贵神仙；柳市南头，变作繁华世界。陶彭泽之黄花满径，都属宝珠；裴晋公之绿野开筵，尽输珠簇。分两社以争胜，致一国之若狂。队仗之鲜华，乃其馀事；宝珠之点缀，实是奇观。”顾禄《清嘉录》则记清明山塘看会，卷三有曰：“清明日，官府至虎丘郡厉坛，致祭无祀。游人骈集山塘，号为‘看会’。会中之人，皆各署吏胥，平日奉侍香火者。至日，各舁神像至坛。旧例，除郡县城隍及十乡土谷诸神之外，如巡抚都土地诸神，有祭事之责者，皆得入坛，谓之‘督祭’。凡土谷神，又咸以手版谒城隍神。短簿祠道流以王珣为地主，袍笏端严，降阶迎接。每会至坛，箫鼓悠扬，旌旗璀璨，内簿台阁，斗丽争妍。民之病愈而许愿服役者，亦多与执事。或男女缧绁装



○盂兰志盛（卢氏藏画稿）



○绣品(苏州工艺美术博物馆藏)

重囚，随神至坛，撤枷去杻，以为神赦。选小儿女之端好者，结束鲜华，赤脚踏立人肩，或置马背，号为'巡风'。会过门之家，香蜡以迎。薄暮反神于庙，俗呼'转坛会'。"虽说"队仗之鲜华，乃其馀事"，而扮演种种神道，或扮演种种戏文故事，实在就是戏具服装的规模展示，那时制作戏具服装，并不全用于舞台演出，迎神赛会是消费的大宗。

迎神赛会之外，还有一年四季的庙会。支硎山香市是盛大的一次，黄省曾《吴风录》说："二月，郡中士女浑聚至支硎观音殿，供香不绝。"山道上有各类民间玩具出售，《清嘉录》卷二记道："观音山人以枣、栗诸木作盂碗、葫芦之属。或以寸木作妆域，上覆如笠，下悬如针，旋转为戏，俗呼'转盘陀'。又以柳木片胶粘作小舫，为小儿玩物，颇不耐久。俗有'乖乖乖，观音山买木柿柴'之谣。"袁学澜《支硎山香市记》也记道："道旁柳阴，马唤提壶，酒人扶醉，呼俦相肾。复有货郎地摊，童稚戏具，筠篮木器，泥孩竹马，地铃丝鹞，笊帚柳棬诸物。男妇争购，论价聒噪，声如鼎沸。"四月十四日的福济观"轧神仙"，则是桃花坞地区最大的庙会。那天相传是吕洞宾生日，每化身褴褛乞丐，混迹观中，凡有病疚者，于此日进香，每得瘳愈。《吴郡岁华纪丽》卷四《轧神仙》说："以是士女骈集进香，游人杂闹，谓之'轧神仙'。羽流建醮会于观中，虎阜花农竞担小盆花卉，五色鲜艳，置廊庑售卖，谓之神仙花。居人争剪千年蒀旧叶掷衢路间，曰：'恶运去，好运来。'或向庙中买新叶植之，曰'交好运'，盖运与蒀同音也。比户食五色粉糕，名神仙糕。市售垂须钹帽，名神仙帽。"那天民间玩具销售最旺，虎丘泥人特别受人欢迎，有吕洞宾像、八仙像、财神菩萨像、王母娘娘像以及戏曲人物等。

正是从明代起，苏州的各种庙会、迎神赛会等迅速成熟，活动的时间、地点约定俗成，祭祀酬神更是花样翻新，丰富多彩，使得民间工艺美术更呈现丰富的景观。同时，民俗集会期间百货咸集，交易兴旺，不但繁荣了地方经济，也使民间工艺美术与地方民俗相得益彰。

第三节
深厚的技艺传统与百工优势

苏州工艺美术的发展历史上，不乏卓著的中坚人物，他们在物质文化的创造上，无论是构思还是技艺，都达到了当时中国的最高水平。苏州工艺美术中心的形成，完全离不开他们的贡献。明清时期，桃花坞工艺美术匠师群体数量庞大，名家如雨后春笋，层出不穷，并且遍及工艺美术的绝大部分行业，以工巧艺精闻名全国。

一、悠久的技艺传承历史和丰富的造型基础

以玉雕为例，早在良渚文化时期，苏州境内已有琢玉业，高大的祭坛和大墓，出土了数以千计精美的玉器，成就了苏州玉雕历史的第一个高峰。有的墓葬中，还发现过解玉砂，经南京地质矿产研究所鉴定为花岗岩风化壳粗沙砾组成，主要成分有钾长石、钠长石、石英和黑云母等。从石器时代开始，使用介质解玉砂和水就一直是吴地主要的琢玉方法。据《苏州玉石雕刻厂厂志》记载，直到二十世纪五十年代初期，该厂的开料工具才由人工对拉改为电动机牵引。由此可知，苏州玉雕所运用的工具或许在形式上不尽一样，但它们都是完全靠人力控制的。虽然现代玉雕的加工工艺，已形成了一整套程序，从选料、开料、设计、制作、抛光、上蜡直至装潢，其中又分化出若干道工序，但总体来说，都是“琢”和“磨”这两大基本工艺的延伸。


○碾玉作（明天启刊本《警世通言》）

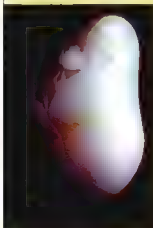
苏州玉雕的造型丰富多样，良渚文化发现的玉器已有几





春秋鹦鹉首拱形玉饰（吴中区文管会藏）

十种，如琮、璧、璜、管、坠、蝉佩、锥形器等。1986年苏州城西严山出土的吴国宫廷玉器遗物共计四百零一件，基本继承了前期的玉器造型，有一件鹦鹉首拱形玉饰，造型奇妙，应是创新之作。到明清时期，专诸巷的玉雕造型更是种类繁多，器皿类如玉杯、壶、盒、樽，象生器如玉人、马、鹿、猪、鱼，以及各类配饰钩、钗、簪、坠等。二十世纪五十年代后，以苏州玉雕厂为例，生产的主要品种集中为花片、炉瓶、仕女、鸟兽四大类。虽然每个时期都有自己的时代特征，但基本是在前期基础上的延展和创新，且器形不论怎样变化，无非是立体和平面，以中小型为主，花片多平面造型，瓶炉、人物、花卉、鸟兽多为立体。从纹饰来看，良渚文化时期已采用多种琢磨方法，以浅雕为主，线条精细。春秋时期，各种雕刻技法如浮雕、透雕、圆雕均已趋向成熟，并可将多种技法有机融合在同一器物上，原先的单线、双线阴刻勾勒被阴线压地、双线凸起所代替，增强了玉雕的层次感。到明清时期，玉雕匠人更是集传统技艺之大成，将各类技艺发挥得淋漓尽致。如今苏州的能工巧匠努力探求用新的设计理念，创作具有苏州风格的玉雕作品，无论是材料还是表现手法都有所创新，如杨曦的作品，许多构图都采用了现代构成的表现方式。然而，纵观苏州玉雕历史演变过程，其精益求精的作风，小、巧、灵、雅的艺术风格却不尽相同，已成为苏作玉雕不变的传统。特别是根据玉料的色彩等物理特征，施以巧妙的构思，选择具体内容去表现不同的意境，在业内被俗称的"巧雕"、"俏色"技法，更是充分展现了苏州玉工的设计智慧。


○杨曦玉雕观音系列之一

二、自由匠师的巨大创造力及积极传承

由于古代匠人多集设计和制作于一身，所以他们的设计水准以及被认可的程度，对衡量当地工艺美术水平的高低有着重要的影响。明代以后，桃花坞一带成为全国工艺美术最发达、优秀匠师最集中的地方。匠师们依靠自身的创新智慧和高超技艺，引导着工艺美术品市场的潮流，创造出了作品



○清乾隆螭虎圆盖瓶（苏州博物馆藏）

比价古董的神话

在中国古代，玉被赋予道德观念的意义，在政治、经济、文化、伦理、宗教等领域，玉器发挥着其他工艺品不可比拟的重要作用，历代统治者用其不可违抗的权利意志左右着玉器的发展，使这经典造物艺术活动绵延不绝。明清时期，作为江南文化中心的苏州，文风荡漾，市民文化如火如荼，重视物质享受、追求奢靡生活的观念在社会上弥漫，玉器已不仅仅是高贵身份的象征，更是财富的炫耀，每到迎神赛会或传统节日，苏州一些富商巨室就把收藏的玉器摆设出来，供人参观，成为夸奇斗富的手段，而文人士大夫更对玉器有难以释然的情怀，这一切都极大地刺激了社会对玉器的消费需求。桃花坞成为玉雕行业的生产销售中心，当时玉作业主要集中在阊门内的专诸巷、周王庙弄、宝林寺前，向南一直延伸到王枢密巷、梵门桥弄、学士街和剪金桥巷一带，大大小小的作坊共有一百多处。据1919年的《玉业商人代表杨吟梅呈苏州总商会》记载，"溯自前清时代，苏地业此者二数百，商而工则一千馀人"，可见从业者的规模巨大。事实上，早在钱氏吴越时，苏州已有见于记载的玉工，《吴郡志》卷四十二记道："颜规者，本吴郡玉工，广陵王钱元璙常令于便厅解玉。"北宋崇宁元年（1102），徽宗置造作局于苏州，集中工匠千百人，专为朝廷制作象牙、犀角、玉石、金银、织绣等工艺品。至明代，苏作玉器已得大名于天下，《天工开物》卷下就说："良工随集京师中，工巧则推苏郡。"明清时，苏作玉器集中在专诸巷，高手名家云集，人才济济。专诸巷的许多匠师还通过种种途径进入京师，对全国各地玉雕工艺产生较大的影响。明万历间太仓人陆子冈为一代名师，擅雕减地阳文、镂空、净雕等技法，制器有盒、花插、发簪、茶具、香炉和仿古器物等，他以独具匠心的设计意识、玲珑奇巧的工艺手段，成为苏州玉工的杰出代表。他还打破了玉工不在器物上署款的旧例，使"子冈"款玉器名垂青史，创造了中国琢玉史上的神话。特别是玉牌饰，因其鲜明的艺术个性，一经面世，价格即高于









明白玉子冈款 乔观共牌

常玉，立即受到朝野上下，特别是文人士大夫的喜爱，称之为“子冈牌”　自陆子冈在世时起，直至民国，仿他所作的玉器甚多，时至如今，苏州不少坊肆还在制作“子冈牌”，可见仍有不小的市场　这也充分说明，“子冈牌”已是苏作玉器的经典样式，可见其影响的深远。

第一章 桃花坞工艺美术中心的兴衰沉浮

自古以来，苏州就有优良的工艺美术传统，明末清初，桃花坞工艺美术中心自然积聚而成，从那时起直到现在，虽然历经了巨大的社会变迁，但桃花坞一带始终是最有利于工艺美术生长、发展的地区。如果说，晚明是桃花坞工艺美术中心的形成期，那么有清一代即是它最繁荣的时段。晚清至民国，桃花坞工艺美术渐趋衰弱。上世纪五十年代，在政府指导下，桃花坞工艺美术得以复兴，形成计划经济条件下的聚集面貌。后因"文革"干扰，生产一度停滞，直至"文革"结束，桃花坞工艺美术的春天才重新来临。但到九十年代中期以后，随着外贸市场的萎缩，企业的改革和改制，工艺美术的生态环境发生了翻天覆地的变化，聚集性工艺美术中心宣告结束，而私营的小型作坊，十分顽强地生长起来，目前已呈星火燎原之势，自发地形成许多工艺美术品的专业街巷，工艺美术正在以新的面貌重铸历史的辉煌。

第一节
明清时期工艺美术中心的成熟与繁荣

明末清初，作为全国经济中心和文化重镇的苏州，其艺术发展由过去主要依赖地缘优势和个人才艺，转而为更多地受商业影响，由市场左右的新局面。同时，与百姓生活密切相关的民间美术发展迅速，品质不断提高，形成了与工艺性、艺术性较强的经典造物并驾齐驱、互动交融的新局面。而宋元时期逐渐形成的分散中心，也向桃花坞地区聚集，且其生产规模更大、范围更广、能力更强，使苏州当时的工艺美术的整体水平明显提高。

一、工艺美术中心的行业分布特点

消费市场对生产的牵引是显而易见的，特别是一些不受原料产地局限的工艺品生产，往往集中在交通发达的城镇商埠。在商业利润的刺激下，随着社会分工的不断细化，依靠便利的交通、充足的物资供应和优越的技术优势，苏州成为江南乃至全国艺术品的生产重镇，特别是私营作坊式的工艺美术生产迅速壮大，工艺美术品种不但异常丰富，而且同一行业聚族而居，弗迁其地，分布相对集中。他们在各自的环境内自由发展，并在商业化力量的推动下，产生了自由竞争机制，逐渐形成了优胜劣汰的良性发展环境，其生产不断壮大、集聚，区域范围不断扩大。

至明代中期，苏州的社会经济已从明初的萧条中苏醒过来，除农业外，丝织、刺绣、制扇、玉刻、木雕、髹漆等工艺美

术行业日见发达，成为苏州经济发展的重要支柱，行业分布格局已十分明显。以城中卧龙街为中线，西部属吴县，东部属长洲县。绫、锦、纱、纻丝、罗、绢等大宗丝织品基本集中在长洲，并偏于东隅，而约百分之七十的工艺美术作坊则集中在吴县，在城西北。如专诸巷主要产销禅椅，乐鼓巷主要产销乐器，陆墓镇主要产销砖瓦、陶器和扇骨，虎丘主要产销草席、斑竹器、盆景，吴趋坊主要产销靴鞋、灯彩，齐门内外主要产销藤枕、砖瓦，阊门外下塘主要产销铜镜。吴县还是文房用品、家具、犀角器、刺绣、髹漆、灯火、武器等制造中心。据崇祯《吴县志》卷二十九记载，当地出产的各类珍玩有珠宝花、堆花、玉器、水晶器、玛瑙器、雄黄雕器、香雕器、玳瑁器、象牙器、烧料器、金扇等。另外，书业也盛于吴县，胡应麟《少室山房笔丛》正集卷四记道："凡姑苏书肆，多在阊门内外及吴县前，书多精整，然率其地梓也。"由此可见，明代苏州工艺美术作坊的分布，大抵在吴县，特别集中在阊门内外一带。

清代，苏州工艺美术作坊分布有所变化，由于专诸巷贴近城门，那里就逐渐形成"苏作"的专业产销市场。纳兰常安《受宜室宦游随笔》卷十八说："苏州专诸巷，琢玉雕金，镂木刻竹，与夫髹漆、装潢、像生、针绣，咸类聚而列肆焉。其曰鬼工者，以显微镜烛之，方施刀错；其曰水盘者，以砂水涤滤，泯其痕纹。凡金银琉璃绮铭绣之属，无不极其精巧，概之曰苏作。广东匠役亦以巧驰名，是以有'广东匠，苏州样'之谚。"而到乾隆年间，整个桃花坞地区已拥有五十多家手工艺作坊和店铺，遍及大街小巷，如红木业集中在王天井巷，铜器业、锡器业集中在承天寺后和河沿街，戏衣帽盔业和乐器业集中在西中市，刺绣业集中在汤家巷、西中市，帽扇业则集中在阊门内下塘街、西街、廖家巷、桃花坞大街，木版年画业集中在北寺前、桃花坞大街，玉雕业、眼镜业集中在专诸巷、周王庙弄、宝林寺前一带。专诸巷的玉雕业，声誉甚隆，连清高宗弘历也屡屡提及，《于阗采玉》诗有"专诸巷中多妙手，琢磨无事太璞剖"，自注："玉工多出苏城专诸巷。"《题和阗


○漆器店 徐扬《盛世滋生图》摹本，


○缂丝花鸟牙柄刻八仙团扇

玉镂九鹌鹑小屏》诗有"相质制器施琢剖，专诸巷益出妙手"，自注："苏州玉工多居专诸巷，世其业。"一个工匠部落，能得到皇上这样的关注，大概是绝无仅有的。

如果将各类工艺美术聚集区串联起来看的话，其分布形态恰如一根扁担挑着两个箩筐。集中了帽扇、木器、灯彩、纸扎等行业的西街就像一根扁担，分别担起一大一小两个箩筐。以西街南端皋桥为中心形成了一个较大的工艺美术聚集区，东西中市从中横贯，南面连接吴趋坊、汤家巷，并向周边扩散，包罗了帽扇、木刻、骨器、铜锡器、玉器、纸扎、灯彩、刺绣、苏裱、制砚、乐器等行业；以西街北端桃花桥为中心的区域，范围相对较小，桃花坞大街横贯东西，北边延伸到桃花桥弄及周边地区，主要行业有木刻版画、毛笔、漆器、红木雕刻、扇子等。比较来看，桃花桥区工艺美术的文化内涵较深，而皋桥区因为商业渗透较多，故世俗气息明显。这种工艺美术格局，直到上世纪五十年代的聚集时期，基本没有大的变化。



桃花坞大街（孔金平摄）



东中市 非金十楫

二、分工协作与行业公所的作用

明代中叶之后，随着社会经济的发展和商品经济的扩大，私营作坊成为桃花坞工艺美术中心的主要生产形式，松散的雇佣关系变得比较固定，行业分工和专业化发展迅速，工艺美术生产的商品化和市场化程度都有空前的提高。

如版刻业，基本是面向市场、以市场为导向的，所刻之书，大都是当代人所作，且多小说戏曲，如天启间衍庆堂书林刻的冯梦龙"三言"，崇祯间金阊尚友堂书林刻的凌濛初"两拍"等。2005年夏，在桃坞小学出土一方《苏州书业公会碑》，从中可知，当时苏州书坊业已出现了同行之间加强管理和协调的公会和公约。而从当时书坊的名称来看，许多书坊都冠以"金阊"两字，已有相当自觉的品牌意识。同时，阊门内外，又是热闹的商业中心，因此书坊云集于此，市场作用显著。

市场化自由贸易的生存机制，使桃花坞工艺美术进入优



○清初刊本《今古奇观》书影

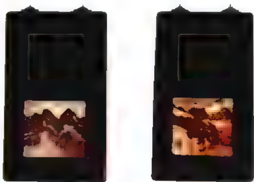
胜劣汰的良性循环，刺激了高精技艺的发展，而行会组织则发挥了重要的凝聚作用。至清代，一些规模较大的行业纷纷建立行会。如周王庙是清代琢玉行业的行会所在地，庙内供奉着玉器的行业神周宣王，每年九月十四日至十六日，全城大小近千家玉作都在此举行酬神活动，他们纷纷拿出最好的作品作为供品，同业相互观摩，各路客商前来洽谈业务，市民们也都来观看，热闹异常。这对于提高玉器的制作水平和促进销售业务都起到了很大作用。

据《江苏省明清以来碑刻资料选集》（三联书店1959年初版）、《明清苏州工商业碑刻集》（江苏人民出版社1981年初版）的不完全统计，桃花坞地区的手工业行会多达几十个，如有琢玉公所（阊门内石塔头宝珠庵）、扇骨公所（韩衙庄三圣堂）、扇面公所（后新街）、雕边公所（龙兴桥龙兴寺）、贡带公所（河沿街史楼弄）、圆金公所（蒲林巷）、丝边公所（西海岛五弄）、领业公所（黄鹂坊桥）、绠绳业的采绳公所（西海岛五弄）、网领业的彩章公所（廖家巷打线场）、铜作业的存仁公所（西大营门）、金箔业的丽泽公所（刘家浜）、红木梳妆业的三义公所（廖家巷）、皮革业的元宁公所（阊门下塘官宰弄）、刺绣业的云华公所（小王家巷）、刺绣业的锦文公所（阊门下塘

神仙庙前)、金银丝抽拔业的崇礼堂公所(装驾桥巷口)、纸业的两宜公所(宝林寺西)、蜡笺业的绚章公所(河西巷)、印书业的崇德公所(尚义桥)、瓜帽业的咸庆公所(承天寺后)、鞋业的履源公所(东海岛一弄)等等,可见桃花坞真是名副其实的工艺美术行会集中地区。

乾隆、嘉庆年间是桃花坞公所建立和发展的全盛时期,一般都由行业同人议定条规章程,包括经营范围、经营方式、产品价格、工资福利、慈善事业、雇工条规、祭祀成例等,以此实施对本行业的统一管理。公所的经费,有的来自成员捐助,有的由同业根据营业情况按规定抽取资金。明清时期,在苏州开业的工商业者和手工艺人大多数是外地人。木器作坊和扇庄多集中皋桥、阊门、桃花坞一带,其中梳篦业多镇江、常州人,扇庄除本地人外,多扬州、无锡人。乐器业最多集中阊门下塘和西中市,其次在吴趋坊、景德路一带,以无锡人居多,此外一小部分是常州、绍兴人。铜锡作则多集中阊门内下塘、河沿街和西中市,南京人占绝大多数。当时苏州的工艺美术行业中,资金比较雄厚的是丝织业、棉布整染业、纸张业等少数行业,集中在阊门、桃花坞一带的大多数手工行业,相对规模较小,资金单薄,随着市场的扩大,各行业都面对竞

1947年各同业公会会员统计表



硕师阅万卷堂灯挂屏

争的威胁，所以行会的建立，可以维护本行业中的垄断，以避免竞争。同时又可以借助团体进行互助，如对贫困失业、年老孤苦者给予生活补助、病者帮助医病、死者给棺掩埋，更多的则是置地立为义冢，如有病故者，为其失业家属按月贴钱数度，并创造就业机会。有的公所在行规中还有设立义塾的内容，为同业子弟提供就学机会。如石业公所、银楼业公所还计划开办小学堂，延师教授同业子弟。这些举措，无疑对保护个体小手工业者的利益有很大作用，因此入会者非常踊跃，在会者对会中事业也十分热忱。如道光十七年（1837），苏州有髹漆业同仁向其性善公所捐款，人数达五百多人，仅居住在阊门上下塘的伙友就有九十七人。建于同治六年（1867）的锦文公所，成立时就有六十户绣庄加入。纸业公所的内外工匠，更是多达八百馀人。随着工艺美术行业的发展，一些行业内部分工不断细化，如红木作就分为两业，一是专做大小梳妆台为主的红木梳妆业，二是以红木玻璃灯架、挂镜为主的红木框架业。专业分工的细化，更利于手艺人改进工具，提高技术水平，这正是苏州在清代中期以后涌现大批优秀手艺人的重要原因。

○唐嵩记扇面庄招牌（唐伟琪提供）

第二节
晚清至民国工艺美术中心渐趋衰弱

十九世纪中叶，由于接连遭遇太平军战乱、漕运改道、上海崛起等一系列重大历史变故，苏州经济呈现相对衰落的疲态，迨至清末民初，一度滑落至谷底，与鼎盛时期的清代中期相比，已判若云泥。包天笑在《钏影楼回忆录》中说，当时"除少数地主阶级与一群无业游民留居此繁华遗址之外，大多数工人、商人则移居上海"，甚至连那些向来视上海为"鬼子世界"，坚称"不想发什么洋财"，打定主意"只限于苏州本地"的最为保守的商家，比如在苏州开有吴万成酒店和大顺典当的桃花坞吴清卿家族，其子吴研农在吴清卿去世接班后，"近来也渐有发展到上海之势了"。太平军战乱平定后，虽然社会经济面貌初步恢复，但"仍未能遽返旧观"。俞樾见证了战前战后苏州市面景象的兴衰变化，留下"吴下萧条与昔殊，鹏坊鹤市总荒芜"的感叹。

光绪三十二年（1906），沪宁铁路苏州段通车，火车站坐落钱万里桥东首，阊门外大马路得以与火车站衔接，阊门外便成为水陆交通枢纽。正因为如此，其他地方的商家纷纷向阊门一带迁移，商贸运输和批发市场的地位再次凸现。经济增长必然带来消费的增长。一直到抗战前，阊门内外一直是饮食等服务业相对集中的地方，以今石路为中心，北由山塘街到半塘，南经大马路延伸到胥门，西到鸭六湾，城内从阊门吊桥到皋桥，菜馆、饭店、面馆、茶馆、食摊比比皆是。据统计，到上世纪五十年代初，山塘街还有店肆五百七十四家。正是



阊门外大马路(摄于1927年前)

路政建设的发端，促进了苏州城市西北隅的再度繁荣。

然而，随着城市内外环境的改变和中外经济联系的加强，苏州传统工艺美术行业在这一时期开始出现分化的趋势，传统的经济支柱产业丝织业和棉纺织业日渐衰微，逐渐向机器工业过渡，而各种工艺美术行业则出现盛衰枯荣各不相同的局面。其中，土烛、手炉等行业因受洋货冲击而略有衰落；包金、硝皮、琢玉、戏装、竹器等行业则因行业技术特点得以维持生存，还有相当部分仍然得以存在和发展。南京国民政府成立后，苏州工艺美术继续近代以来的分化趋势，一些行业消失了，另一些行业却得以继续存在，甚至有所发展，仍具有较大的生产规模。

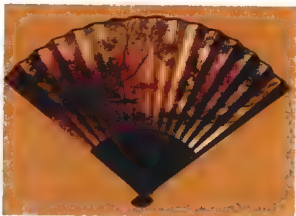
一、工艺美术行业的分化与发展

从吴县县政府1931年作的手工业调查来看，当年，吴县(即苏州市)的整个工艺美术行业仍具有相当规模，共有八十四个行业类别，七千三百三十多个"生产单元"，三万六千一百多的从业人员，年总产值达到七百五十五万一千元。在这八十四个手工行业中，传统的丝织业、棉织业、踹布业、蜡烛业等已不复存在，反而是一些机器无法取代的传统工艺美术行业，依旧得以留存。据乔增祥《吴县》附刊、《工商》、《吴县城区手工业概况调查表》等介绍，这些行业大都为作坊形式，

较大规模的仍集中在桃花坞地区，如木器业有八百余家五千余人，红木器业有八十余家五百余人，扇骨业一百四十五家约六百人，扇面业六十余家二百余人，装裱业五十余家一百余人，麦柴扇六十余家一百余人，藤器业二十余家一百余人，象牙骨货业八十余家一百五十余人，帐钩业三十余家一百余人，竹艺业二百余家五百余人，刺绣业一百十一余家一千余人，铁器业六百家约二千人，冥器灯彩业九十家约一百人，漆器业一百八十家约八百人，戏衣行头业二十余家一百十四人，牙玉器五十余家二百余人，红木物件业（瓶架、算盘、灯架、匣子、文玩小件等）四十余家一百余人，金银业六十八家一百五十一人。在这些不同的行业中，收入也不相同。工资高的，如红木器、嫁妆用盆桶、漆器、丝边、金银业等，在供给膳宿情况下，平均日工资四至六角，合计月收入约十八元；大部分行业在供给膳宿情况下，平均日工资三角左右，合计月收入约九元；而一些收入低的行业，如糊洋火盒、麦柴扇、



刺绣蟒衣 苏州博物馆藏



[illegible]檀山扇



□翡翠鹡鸰壳子

制线等，在供给膳宿情况下，平均日工资仅为一角至一角五分之间，合计月收入只有四元左右，分化相当明显

随着商品经济和工场手工业的发展，苏州的手工业行会制度逐渐解体，但解体的过程比较缓慢，手工业行会依旧占据总商会的近百分之四十 上世纪 十年代，桃花坞的手工业同业公会依旧维持了相当的规模，如宝林寺前的纸业同业

工会，有会员一百七十四人；东中市尚太仓的行头戏衣业同业公会，有会员一百十四人；下塘街的绣业同业公会，入会者有六十二人；宋仙洲巷的漆业同业工会，有会员十四人；最大的是周王庙弄的珠晶玉业同业公会，会员有三百十八人。

这些工艺美术行业之所以得以生存，甚至有所发展，原因是多方面的。

首先，这些行业一般有独特的技艺要求，品质较高，在经历了长期历史发展后，已蕴含了一定的文化内涵，非机器生产所能轻易取代。比如顾绣，徐蔚南《顾绣考》说："露香园顾绣，据称得之内院，其擘丝细过于发，而针如毫，配色则亦有秘传，故能点染成文，不特翎毛花卉，巧夺天工，而山水人物无不逼肖活现。而顾韩希孟深通六法，远绍唐宋发绣之真传，摹绣古今名人书画，别有会心。故世俗称顾绣之巧，谓能写生如画，他处所无，名之曰画绣，而许为女中神针也。"再如苏绣，王德《姑苏志》卷十四称绣作"精细雅洁，称苏州绣"。其中如乱针、掺和针（即羼针）等绣法，要求绣工具有一定的艺术修养，方能表现人物、动物、静物、风景、山水等绘画题材。由于苏州工艺美术具有较高的艺术魅力，影响广远，抗日沦陷时期，侵华日军在苏州尽量搜求古董字画、雕刻玩器、扇骨扇面、玉器摆件、金银首饰、红木家具、缂丝宋锦、刺绣品件等，一度刺激了工艺美术的畸形发展。即使在解放战争时期，苏州工艺美术还能维持较高的生产量，据1948年统计，上年年产刺绣被面一万二千五百条，檀香扇二十二万把，扇面一百二十万张，白扇骨三十二万把，行漆骨一万五千把。

其二，对外贸易的发展。苏州自清末被辟为通商口岸后，对外贸易历年均有所发展。苏州大宗出口的土货，除了一些农副产品及初级产品外，还有大量丝绣、花边、玉器、黄白铜水烟袋等工艺美术产品。以丝绣为例，光绪二十二年（1896）出口一担，1912年出口二十三担，1931年出口六十三担；再以玉器为例，光绪二十三年（1897）出口货值合关银一百七十七两，宣统三年（1911）出口货值



○民国初年男蓝色缎绣花褂子



○民国刺绣蟠龙凤凰女套装



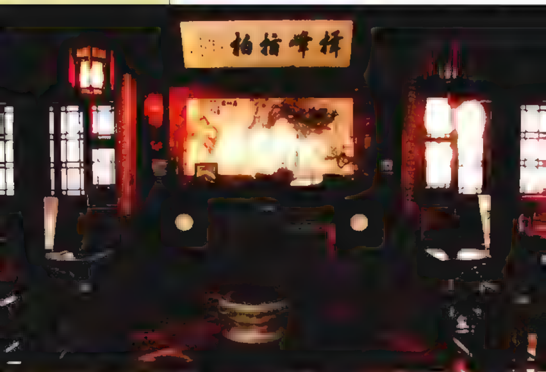
○黄缎团龙蟒服

合关银一万二千四百四十五两，1922年出口货值合关银一万八千二百二十五两。1932年后，由于受世界经济危机影响，苏州工艺美术产品停止外销，但1935年后，随着世界经济复苏，丝绣等产品出口量又与日俱增。由此可见，外贸的发展，刺激了苏州工艺美术一些行业的发展。

其二，上海的带动。苏州近代以来的城市发展，上海是不可或缺的重要因素。一方面，上海是最重要的口岸城市之一，全国的对外贸易中心，苏州毗邻上海，且交通便利，当时苏沪之间的快车车程不到两小时，二等车车费六角银元，苏州就能利用上海的诸多优势，拓宽产品的外销渠道。另一方面，1927年南京国民政府成立，国内市场得到统一，同时时装兴起，作为中国乃至远东最繁华的城市上海，消费市场巨大，自然是苏州某些工艺品最重要的国内市场之一，这必然在某种程度上拉动部分工艺行业的发展。比如丝绣，当时北

京、上海等地戏班所需，几乎都取给于苏州，内销非常旺盛，以至各个绣庄，都放绣于乡村，就连抬山轿的姑妇，一放下轿子，便从事刺绣。

其四，现代旅游业的兴起，使得苏州许多工艺美术产品有了新的市场。上世纪三十年代，由于现代交通通讯网络初步形成，伴随着城市化进程逐步加快，人口流动日趋频繁，人们的思想文化观念也发生了很大转变，中国开始出现旅游现代化的趋势。苏州作为自然人文资源极为丰富的文化古城，交通便利，境内铁路、公路密布，河道纵横，在这一波的现代旅游中，自然具有十分重要的地位，旅游业及与之关联的产业逐渐兴起。以沧浪亭为例，每年前来观光的游客就有约



▷狮子林指柏轩内家具陈设

二万六千人(1934年8月2日《苏州明报》)。国外游客也纷至沓来，据1931年统计，当年每月平均来苏州的外国游客有五六百人，累计一年有六七千人，规模相当可观。旅游业的兴起，自然让一些传统工艺美术行业得以在艰难环境下维持。在1943年出版的《最近苏州游览地图》上，已将工艺品列为重要的旅游纪念品，提到"工艺品以木器绣货著名"，"以及城厢内外之象牙雕刻、绸缎笺扇、铜锣锡器、茶食糖果糕饼等品，莫不驰名远近"。

其五，城市商业和消费文化的影响。清末民初，苏州的商业格局出现了一些新变化，在大宗贸易相形衰落、"行商"难觅踪迹的同时，"坐贾"却逐渐繁盛起来，至上世纪二十年代初，苏州大小商号有六千七百三十七家之多。也就从那时开始，苏州钱庄在经历了过去的辉煌后，开始呈现没落的趋势，银行业逐渐在金融业中获得了支配地位，其资金实力、营业规模以及社会信誉均超过传统钱庄。银行的同业组织也开始建立。1924年，苏州银行业同业公会成立，为当时全国十个银行业同业公会之一。至1935年，苏州银行业同业公会已拥有中国、交通、江苏、金城、农民、国货、实业、通商等十五家会员。根据1937年苏州银行的统计数字来看，当时总共有三十五家银行，九家在观前街，一家在阊门，其余二十五家全部在西中市，有的后来还迁到东中市。雄厚的商业实力，奠定了桃花坞工艺美术生产和消费的经济基础。而苏州作为消费文化的重心地位，也没有因为社会变迁而改变，这与苏州人的个性有很大关系。光绪十年(1884)，日本人冈千仞来苏州游览，他在《观光纪游》卷二里说："苏州繁华大都，而粤匪乱后，闹热市场，鞠为茂草，坏墙废础，满目萧然。其复旧观，十中三四耳。"但苏州人仍然"甚食色"，并说，"中土富贵家，自奉矜贵，实为可惊。"可见即使经过太平军战乱，亦不改苏州城市持续扮演消费文化重心的角色。挟妓载酒，论文谈艺，仍然是士绅阶层最热衷的功课。游园赛会、画舫笙歌、丝竹小曲，始终充斥着苏州人的日常生活。雍正



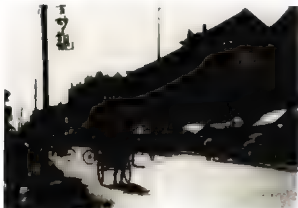
○民国灯担堂名(苏州工艺美术博物馆藏)

年间苏州始广设戏馆，至民国初年，戏馆已达二十馀处。五通神信仰在苏州兴盛不衰，亦与其能照顾商贾的需求有关。迎神赛会照旧举办，庙会看戏人多得以致压倒围墙。民国初年，一些官员、文人、遗老到苏州营造住宅花园，购买红木家具和摆设，与之相关的工艺美术行业也曾一度兴旺。民国时期，吴趋坊、西中市一带有王仁和、吴慧芳、王同和、同仁和等砚店四家，善人桥、焦山、石码头则有砚刻作坊七十二家，从这一个行业即可窥见当时上层文化消费的活跃。一些乡下地主，为抬升地位，攀比城内人，遂兴起在虎丘等处建造别墅的风气，由此吸引到一些特殊工艺美术行业，使泥人、蜡拂件、竹器、琉璃灯等再度聚集，部分民间工艺品保持了旺盛的生产力。

因此，这一时期的桃花坞依旧保持了商业和工艺美术的中心地位。据时冬青老人回忆，二三十年代，她从小生活的西街上，坊肆林立，几无空地，衣食住行所需，应有尽有，饭店、大饼店、酱油店、秤店、裁缝店、木器店、帽扇店（冬天帽、夏天扇）、药材店、书场、纸扎店、墨庄、德元馆（结婚礼堂，摆唱小堂名），桃花坞大街则是刻字铺、画坊和扇庄集中的地方，还有一些石灰店、饭店、粥店等；西中市以面店、饭店居多，老人还清楚记得许多饭店的名字，如大官楼、六宜楼、四海楼、西太湖、德元馆、大湖馆等；汤家巷则遍布绣庄，梅苑书场也在那里；东中市有苏州最大的墨庄；桃花桥堍的扬仙楼，上面是书场，下面卖点心，还有一家大成香烟店、一家徐逸言药材店；宝成桥堍有最有名的周万元纸团扇；吴趋坊最多的行业则是典当、五金、剧装戏服、装裱等。

二、工艺美术中心的逐渐衰弱

太平军之乱，使苏州遭受近代最严重的人为破坏，城市的空间形态发生了很大变化。明清以来繁华的西半城毁于兵燹，南濠街、上塘街、枫桥、山塘街诸大一方列肆连云的闹市，顷刻间成为焦土废墟，自至阊门内中市一带亦未能幸免



拓宽后的观前街 摄于[illegible]

东半城的影响相对较弱，城中央的玄妙观因庙会赶集而日益繁盛，已是城内的商贩贸易集市和游乐场所。再加上城内大部分富户多散居在附近的街巷中，购买力强。因此逃亡商贾战后返苏后，观前特别是观东地区受到青睐。至光绪末年，观前已有[illegible]十多个行业，近六十家商铺，一跃成为苏州最有活力的商业地带。民国以后，因百货业发展迅猛，观前街的商业规模进一步扩大，至1927年，已有四十多个行业、一百[illegible]十馀家商铺。1930年前后，政府拓宽观前街，大小商号也借此纷纷扩建翻建，观前街商业规模进一步扩大，加之这一时期江苏省银行等纷纷从西中市德馨里迁来，观前街银行一时增至十多家，于是就成为苏州商业和金融中心。沪宁铁路的开通，虽然带动了阊门内外的复兴，但1928年开辟平门，筑平门大街，架设梅村桥，从城中可直达火车站，阊门的交通地位明显下降，许多工艺美术行业开始向观前商圈集聚。如许铉昌绣庄设在观前街128号、柳春阁绣庄设在临顿路混堂弄52号，大同绣庄设在护龙街上，它们都是当时苏州实力雄厚的绣庄。

明清时期，尽管苏州是区域经济中心、工商业有了相当

发展，但从根本上而言，它的发展是建立在小农经济基础上的，生产形式是典型的手工业生产，并且主要是官僚、士绅、富商、地主及其附属人员的奢侈性消费。这种发展模式，势必会制约其经济规模的进一步扩大。随着新的历史时期的到来和城市内外环境的改变，这种发展模式的脆弱性越来越明显，逐渐陷入难以为继的窘境。至迟在清嘉庆、道光年间，"苏州地区社会经济已经严重衰退。官场腐败，钱粮亏空，人口激增，物价骤涨，耕地紧张，社会矛盾激化，社会冲突加剧，呈现出强烈的末世风格"（范金民等《苏州地区社会经济史》）。

虽然，近代以还，随着西风东渐和城市功能的衍变，苏州的经济结构和经济增长方式也开始了艰难的现代化转换，在二三十年代有过短暂的复兴，工艺美术也维持了一定程度的发展，但随着战争的破坏、经济危机的影响，工艺美术难逃衰败的厄运。1937年抗战开始后，内外销路中断，只有部分工艺美术行业，如苏绣、玉器、扇骨扇面、金银首饰等，因侵华日军的掠夺和搜购，有过畸形发展的短暂时期。如苏绣，据1948年2月吴县刺绣业同业公会的登记清册统计，当时苏州顾绣庄共计六十四户，比抗战前下降了百分之七十左右。一个更大的转折就是国民政府发放金圆券，一时物价暴涨，由于战争，又造成了原料来源的困难，许多工艺美术的从业人员基本处于半失业状态。据1952年苏州市手工业科的调查统计，新中国成立前，全市从事工艺美术行业的劳动者只有一万九千六百六十五人，技艺高超的老艺人只剩四十七个。就连曾经最繁荣的苏绣业，到1948年10月时，全市只剩下三十家绣庄，除两家勉强维持外，其余二十八家时断时续，苟延残喘，很多工匠已难以糊口，纷纷改行经营小买卖，如宋锦艺人严斌忙失业后，只好以卖黄豆芽为生，有的年画艺人生活无着落，只得去靠扒田螺度日，有的去做搬运工人，有的去拉黄包车，勉强维持一家老小的生活。在这样的情况下，苏州工艺美术自然跌入了谷底。

第三节
建国后工艺美术中心的兴衰重振

1949年后，中国的政权和经济体制发生了巨大变化，苏州工艺美术行业也不例外，经历了几度兴衰沉浮。从建国初期到1956年，这个阶段是工艺美术的恢复时期。1956年的社会主义改造，对工艺美术产生很大影响，由过去分散的小手工生产，走向了计划经济条件下的由政府主导的集体生产道路。然而从九十年代后期开始，工艺美术企业经历了一波重大的改革、改制过程，工艺美术的生态环境发生了翻天覆地的变化，桃花坞工艺美术聚集生态区宣告结束，分散的私营作坊重新出现，广泛分布在苏州城乡各处，绝大部分工艺美术门类逐步焕发出新的生机和活力。

一、计划经济条件下工艺美术的兴衰沉浮

1950年，苏州经济尚在恢复之中，虽然有约百分之七十的工艺美术行业，仍集中在以桃花坞为中心的西北地区，但衰退现象严重，有些技艺已奄奄一息，许多手工艺人衣食难保。为了尽快恢复生产，开辟市场，政府工商管理部门对全市手工艺人员状况作了调研，通过各种途径寻访艺人，组织他们归队，安排他们生产。紧接着，市政府工商局设立了手工业科，管理手工艺行业的生产经营。此后，苏州一直有工艺美术局或公司统一管理工艺美术行业，这样的体制一直维持到九十年代。

自五十年代初开始，苏州工艺美术的部分行业逐渐恢

复 苏绣、红木小件、玉雕、木质玩具、装裱以及与生产配套的花线、金银线等，生产开始扩大 传统的年画、竹刻、折扇、宫灯、刻纸、仿古铜器、金银饰品、纸彩、金石碑刻等行将失传的行业，作了保护性抢救，并逐步推出产品

1956年起，国家对手工业者的个体经济进行社会主义改造，苏州分散在各处的手工作坊及手艺人被陆续集中起来，按相近门类组织了刺绣、雕刻、乐器、剧装戏具、折扇、檀香扇、民间工艺等多个生产合作社，后又发展成合作工厂，由委派的干部加强领导，在资金、原材料销路等主要问题上，均由政府给予支持和帮助

根据1958年的统计，当时在桃花坞地区的主要工艺美术单位，有地方国营苏州市金阊美术工艺厂（东中市329号），主要生产彩蛋、立轴、通景、屏风；苏州市西中市居民委员会头面生产加工小组（西中市132号），生产光片头面、宝素珠头面等；苏州市玉石雕刻厂（金门内石塔头6号），生产摆件、玉石画片、五金砂轮改型；地方国营苏州珠宝制造厂（中街路83号），从事宝素珠、空心珠、纽扣珠生产；地方国营



○ 1956年苏州市雕刻工艺合作社合影

苏州扇厂(桃花桥弄 弄2号),生产折扇;桃坞苏扇厂(龙兴桥21号),生产竹扇、刷红纸等;下塘街画社(阊门内下塘街润德里2号),生产长绢年画 风景照年画,绢花照相年画等;苏州市金阊区国乐器材厂(西中市121号),生产国乐器材、敲琴等,杨内珠花头面加工工场(汪家坟8号),生产宝素珠及光片头面,珠管云肩等;苏州市金阊人民公社乐器材料厂(西中市154号),生产红木胡琴材料、红木棋盘材料、雕刻龙头等,苏州纸品制造厂(西中市139号),生产各类纸盒,出口檀香扇纸盒等,苏州市篾包生产合作社(西中市21号),生产蔑毛、竹篮、簸箕等;桃花坞角骨零件工厂(河沿街74号),生产雀牌、筹码、纽扣;桃花桥花丝线工场(新桥弄5号),生产各色丝线,玻璃制镜生产小组(阊门西街47号),生产玻璃镜子、各种镜架;地方国营苏州工艺玩具厂(东中市73号),生产出口儿童玩具、棋子、木制玩具等 另外还有混堂弄编结小组(西混堂弄29号)、桃花桥子编结社(新桥弄1号)等

此后,在政府的不断调控下,上述企业又不断归类合并,生产更加集中,规模逐渐扩大。

如1959年民间工艺社成立,由当时的金阊区美术工艺厂、桃坞工艺品工场、东中市模型小组、金门草包厂场、灯彩社合并而成,后画蛋社也并入 金阊区美术工艺厂的前身,是1956年吴安荪夫妇创立的生产书签的延龄工业社,走合作化道路后,改为北塔区社会福利工艺品生产合作社 1957年迁往东海岛,生产书签、贺年片画芯 1958年8月又改为地方国营金阊区美术工艺厂,厂址迁东北街,大力发展画蛋、国画,通景屏条、红木小 联屏、海蚌画产品并配红木座架 同年再迁东、西中市,增加了木工组,专门生产外贸红木小件如各种台屏、红木画蛋锦盒等 1959年1月全部迁入宝林寺内 同年2月再更名金阊区美术工艺厂 1960年,民间工艺社并入沧浪国画社 1962年,民间工艺社分出吴门画苑、晶明玻璃社、篆印社、灯彩社四个单位 1964年,灯彩社又重新并入 1965年,桃花坞木刻水印组并入 1967后

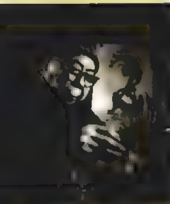
至1969年，宝林寺拆建成三层大楼，厂门改在大库前55号。1970年2月，民间工艺社与通草堆社、国画社、裱画社合并成立民间工艺厂。

再如排须、回须、花边，属苏州工艺美术的传统产品。排须主要用于帐沿、戏衣、旗帜等边沿的装饰。回须俗称"流苏"，是圆柱形的须坠，主要供灯彩、戏帽、戏具、扇子等作坠挂装饰用。据记载，苏州排须、回须、花边的生产始于清光绪年间。当时，苏州回须业还在桃花坞廖家巷打线场建立过彩奉公所，花边业在西海岛也有丝边公所。五十年代初，苏州有排须作坊十多家。1955年，排须、回须、花边作坊共有一十七家，百五十余人。1956年，排须、回须、花边先后组成排须生产合作社和花边生产合作社。1958年后，合作社几度拆并，至1982年3月重建苏州排须花边厂。

从有关方面保存的档案来看，当时工艺美术厂基本是围绕景德路分批设立的，加上各厂门市部的开设，环秀山庄工艺美术研究所的进入，很自然地形成了黄鹂坊桥以东到察院场一段的新工艺美术产业聚集区，桃花坞工艺美术中心已被拉散。

五十年代至八十年代，除了"文革"十年的停滞以外，这一时期的苏州工艺美术在计划经济条件下，继承和发扬优秀传统，依托较好的外贸市场形势，大力发展特种工艺美术品，创造了工艺美术新的繁荣，积累了丰富的工艺美术产业发展经验。

首先，这一时期涌现出了一批极优秀的人才，他们的技艺水平几乎是前所未有的，而他们的成长却离不开政府、企业的帮助和支持。许多老艺人是从非常困难的环境中挽救出来的，如刺绣艺人金静芬，寻找归队前，正在上海帮佣；雕刻艺人陆涵生，从丹阳寻找而来；还有雕刻艺人吴鹰昆、檀香烫花艺人龚福琪、微雕艺人梁肖友、竹刻艺人杨云康等，均失业多年，生活无着，到处流浪。梁肖友生活困难时，一度将象牙扇子拆掉做成小书签，到学校附近兜售，寻访到他时，他



○陆涵生

正在道前街店里卖烧饼油条。杨云康是当时找寻到的惟一竹刻艺人，因为竹刻没有销路，他长年失业，晚上就睡在人民路某裱画店的裱画台上。这些艺人组织起来后，才获得生活的保障，他们怀着对政府和工艺美术事业的感激和热爱，努力创作，不断总结提高技艺水平，对工艺美术的恢复和发展发挥了重要作用。如时已七十七岁的苏绣艺人金静芬，建国前就有五六十年的刺绣经验，她的作品曾被选送巴拿马赛会，从上海回来后，担任工艺美术局研究所主任，倾力指导刺绣技艺，完成了许多示范作品，如成套古装仕女"红楼梦十二钗"、屈原像、鲁迅像等。红木雕刻艺人吴樨昆，绘制了八十种红木摆件手稿。烫花艺人龚福琪，烫绘了"三国演义"、"水浒"、"苏州园林"等人物和风景作品。木刻艺人叶金生刻制的"陈老莲水浒叶子"、"九歌图"等，曾得到郭沫若的赞赏，并为其作品题字。不仅如此，这些身怀绝技的老艺人，还摒弃"留一手做饭碗"的技术保守思想，在公开技艺的基础上，大力培养艺徒。如雕刻艺人梁肖友、赵子康，不仅将全身技术经验传授给学徒，还从多方面关心学徒，督促和启发学徒学艺，在他们耐心培养下，艺徒徐松之等人迅速成长，半年后就能独立雕刻产品。新一代工艺人也迅速成长，如苏绣中的虚实针、槟榔针等针法，就是新一代研究创造出来的。那一时期，还经常有组织地举办各类培训班、传习所，青年拜师、名家收徒蔚成风气，如玉石雕刻厂在1961年至1965年间就招收艺徒五十余人，刺绣研究所第二届刺绣专修班，有一百零九名女青年参加。

延续"吴门画派"的风气，近代苏州产生了大量的书画艺术家。五十年代开始，将他们组织起来，为外贸提供产品。1961年12月，依托苏州文化工艺厂的底子，正式成立吴门画苑，由沈子丞、崔护、张继馨、朱守一、殷梓湘、钱香岩、董吟岵、吴允庄、吴似兰、曹逸如十位画家组成设计室，同时吸收部分青年爱好者以及工艺美校的学生作为接班人。当时各社厂基本都设有设计研究部门，使新的工艺美术品不断出



○金静芬指导刺绣艺人

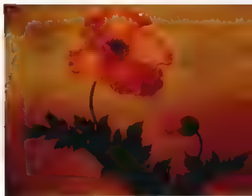
现。如桃花坞木版年画改变了过去生产"灶老爷"、"财神""菩萨"等单一品种的传统，新出了许多富有时代气息的作品，如"打拜下风"、"沁园春"、"水浒叶子"等。

与此同时，各单位还采用业余培训的方法，由老艺人和画家指导，开展群众性的艺术创作设计活动。如1960年年中，仅工艺美术研究室就创作设计了一千二百十五件作品，群众创稿六百十件，其中百分之六十以上被投入生产，这种大量培养艺徒的方法是史无前例的。为了培养既有实际









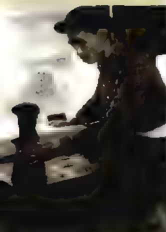
◎李娥瑛花卉刺绣实样

技艺经验、又有理论知识的新生力量，还经常选派艺徒到北京、南京等地的工艺美术院校学习，聘请名画家、名教授来苏讲授色彩学、图案学、透视学、绘画设计和刺绣理论知识，在此基础上，挖掘已经失传的苏绣双面绣、乱针绣，发展玉石雕刻，重新开发鸭蛋画、蛤蜊画等许多具有优良传统和地方特色的民间工艺品。在多数老艺人年事已高、识字不多的情况下，为避免传承危机，有关方面让艺人口述技术经验，记录整理，对十八位艺人的制作实物资料进行了汇编。在刺绣方面，金静芬前后归纳总结了一百多种针法，后起之秀李娥英，克服自己文化水平低、理论基础差的困难，写出了《苏绣技法》一书。此外，工艺美术研究所还组织编写了《苏州工艺美术》，这本书比较全面介绍苏州工艺美术行业的历史、特色、技艺等一全系统。几个厂社都建立了技艺资料档案的专门部门，经过不断加强对理论、工艺、书画、图案书刊的收集和整理，到1962年时已有图书近千册，各种画稿一千零五十张，苏绣历代图案四百多幅，还有红木装饰、苏绣传统针法、戏衣图案、苏绣技法、陈老莲水浒叶子等众多资料。为了更加丰富苏州工艺美术品，历年都组织画家、艺人到外地参观写生、体验生活，学习外地特种工艺品的设计，扩大眼界，吸收外地技艺特点，丰富知识。如刺绣研究所六十年代初创作的大幅刺绣"孔雀开屏"，就是艺人们在北京人民大会堂看到全国各地工艺品后的创新作品。

其次，有些产品的技艺创新，需要足够的资金和优质的原材料，这是个体小生产者所不易办到的。如姜思序堂国画颜料所需的孔雀石、石壳、紫梗等都出自云南、贵州等边远地区，这些材料供给已中断二十多年，归入集体企业后，通过各级领导和地质部门的帮助，问题得以解决，从而恢复了"石绿"、"胭脂"等名贵颜料的生产。同样，雕刻所需的洋干漆，乐器所需的降香木、檀树、牛角、马尾、犀牛毛，戏剧所需的野鸡毛、翠鸟等特殊材料，也都通过疏通协作关系，解决了生产所需。



○《苏州工艺美术》书影



○印刷年画(摄于1960年前)

同时，国营或集体企业很容易集中财力、人力攻关，在短时间内取得突出成绩。如1960年为向“国庆”献礼，全市开展了创作设计活动，单工艺美术研究所就创作了五百四十多件作品，并集体创作了向北京人民大会堂提供的大幅刺绣、缂丝、通草堆画十六件。由于人力、财力的相对集中，更可以有效地扩大生产规模。如1957年苏绣日用品作为对外贸易的大宗产品，一年的出口量可换回二千七百吨钢材，舒适美观的苏绣浴衣，每年的销售量就在百万件以上。七十年代末至九十年代中期，随着对外关系的不断改善和国内经济的快速发展，玉雕、檀香扇等工艺美术的市场日益扩大，国内、国外市场两旺。

但在计划经济条件下，工艺美术生产具有高度的依赖性，企业和市场之间的关系完全取决于政府的计划性调节，企业因此也缺乏抗风险的能力。内外贸易市场形势较好时，生产任务饱满，企业效益自然良好；一旦市场萎缩，企业就会陷入困境。如1962年苏州工艺美术的外贸产值已占总产值的百分之二十九点三九，1965年更是提高到百分之四十九点二九。但在1963年，由于中苏关系交恶的影响，印度又在原料上刁难，檀香扇销路大减，生产基本处于停顿状态，仓库楼上积压的产品几乎要把楼面压坍坏，后通过提高产品质量、增加花色品种、扩大对其他国家的出口，才恢复生产。

由于重外销、轻内销，内销的产品质量大大缩水。如红木出口工艺品很少退货，但内销钟架半年多生产五万多只，大部分都要返修。其次，特种工艺美术品有一定的提高，而实用品的普及就显得较差。如刺绣研究只局限于高级艺术品，生产也主要以欣赏性的礼展品为主，对普通日用品的关注不够。另外像农村饰品的茉莉头、红木镜箱、国画红货等，其实有大量需求，却不能满足，使民间工艺美术的本质有较大程度的衰退。由于过分依赖外贸订单，所以很多工艺美术创作画面老一套，创新动力不足。甚至为了追求产值，出现

"本末倒置"的现象，如刻印年画的去糊水泥袋，雕刻红木的不做摆件和乐器，相反大量生产仪表、医疗用箱等。尤其是计划生产、大锅饭的分配方式，严重制约了生产创作的积极性。为了增加收入，有的艺人偷偷在家私收门徒，有的干脆开起地下工场，白天上班打瞌睡，晚上挑灯夜战，有的还利用出差机会为自己的产品搞推销。

"文革"开始后，工艺美术更是成为革命化的工具，思想内容单一，工艺美术传统受到严重冲击。如红木雕刻厂门前"二龙戏珠"的门灯被拆掉，绣品厂的传统图案稿子被付之一炬。"红鲤鱼是封建主义的尾巴"、"画孔雀是宣传资产阶级妇女的奇装异服"、"梅兰竹菊是四君子，不能代表工农兵"等等，甚至连小孩放炮竹等画面也被说成是不符合移风易俗，甚至有的外销产品如苏绣被面上出现了"原子弹"、"炼钢炉"等题材，工艺美术进入畸形发展的时期。



◎刺绣（摄于1962年前）

二、市场经济条件下工艺美术产业的振兴

计划经济对工艺美术的发展既有推动，也有限制。苏州工艺美术企业大多是大集体体制，1985年固定资产总值，最少的企业不足一万元，最多的四百六十八万元，多数在一二百万元左右。在计划经济条件下，再生产和创新投入不足，各级管理人员安于现状，缺乏危机意识。当九十年代后期外贸市场逐渐萎缩时，许多企业因入不敷出、资不抵债而纷纷倒闭。

经过企业改革和改制，苏州工艺美术集团公司与所属二十五家企业捆绑上网拍卖，工艺美术生产环境发生了翻天覆地的变化，聚集性生产状态被打破，私营小作坊在消失四十年后重新复苏，在城区，在乡镇，以星火燎原之势，迅速形成许多新的工艺美术专业村、专业街，彻底改变了原有的生产格局，本来以城西北为中心的工艺美术产业形态被彻底打破。

目前，苏州城乡已逐渐形成了一些新的产业基地，如虎

丘区镇湖街道从事刺绣及相关产业的人员多达一万二千余人，成为名副其实的刺绣特色产业基地；虎丘区东渚镇已集聚玉雕、刺绣、缂丝、红木雕刻、红木家具、仿古青铜器、檀香扇、工艺服装等人员 万余人，特别已形成近千人的东渚籍经纪人队伍，更是工艺美术新生态的一道亮丽风景。吴中区木渎镇已拥有金山石雕、澄泥石雕、刺绣、核雕、砖雕、木雕、车木玩具、丝绸画等众多工艺美术门类。吴中区光福镇、香山街道历来是雕刻之乡，由于玉雕、核雕、木雕、硬木家具从业人员的聚集，目前已形成以迂里村、府巷村、东崦湖社区为中心的玉石雕刻，以福利村、邓尉村、香雪村为中心的红木雕刻，以冲山村为中心的佛像雕刻，以舟山村为中心的核雕等工艺生产基地；沧浪区相门片一带集聚了一百多家玉雕工作室，形成玉雕生产制作集中地；平江区作为传统工艺美术生产中心，更集聚了 百多家工艺美术企业，特别是园林路、平江路、齐门路一带已成为玉雕工艺特色街区。苏州被列入国家级非物质文化遗产代表作名录的十四个传统工艺项目中，有十个项目的保护责任单位在平江区，包括苏绣、缂丝、苏扇、剧装戏具、宋锦、玉雕、明式家具、民族乐器、桃花坞木刻年画、灯彩，肩负着工艺美术特色文化继承和发展的重任。

近几年来，随着国内经济的快速发展，随着重视传统文化理念的日益深入，作为中国工艺美术发展晴雨表的桃花坞工艺美术，它在新的环境下的生存和走向，将是一个值得关注的课题。

第三章 桃花坞工艺美术的共生与互助

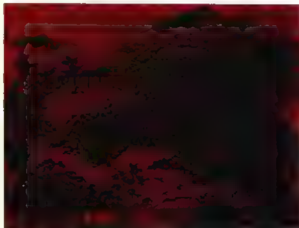
一个地区的工艺美术发展并非是孤立的，必然有共生或相助的其他因素。在经济生态和人文生态的相互作用下，桃花坞工艺美术逐渐成长壮大，并形成了互相依赖、相互牵动的产业群体关系。

第一节
工艺美术的经济产业链

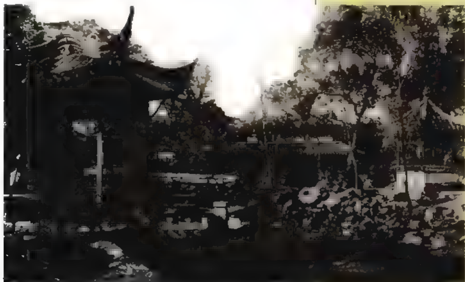
在古代中国，市场经济首先是为特权者的消费需求而存在的。作为中国最繁荣和城市化程度最高的大都市，苏州在明清时期，集聚了来自全国各地的大量工商富户，他们是艺术品消费的主流。而苏州经济的富足、文化的发达，更使这里成为达官显贵理想的居住地，他们中的许多人都选择在苏州建屋造园，颐养天年。

一、建造豪宅，广修园林

经济的富足，带来了奢侈型消费水平的提高，明清苏



○关槐《御制千尺雪图》



○拙政园旧影 摄于1930年前



○留园旧影 摄于1930年前



○清桃花坞年画《姑苏万年桥图》

州的奢侈性消费，起造园林别墅就是一个很好的表征。清初松江人曹家驹《说梦》卷下说："吴中士大夫，宦成而归，辄构园居。"据光绪《苏州府志》等记载，明代苏州园林有二百七十一个，其中绝大部分修建于明中后期。士大夫和富商的集中，还大大加快了饭店、茶馆、酒馆、戏院以及其他娱乐设施的发展，由此带动了建筑、家具制造、室内陈设（红木小件等）以及一切日用消费品的生产。明末清初苏州桃花坞套色木刻版画，作为专供欣赏的独幅画，就是从附属于书籍的插图中独立出来的，供室内装饰之用。

康熙中期以后，苏州扼长江、运河和长江入海口之枢纽，成为对外贸易的中心，"万商云集在金阊，航海梯山来四方"。桃花坞木刻版画成为对外输出的热销货。其中很大一部分都是为日本对屏量身定做的屏风画，幅面巨大，刻工精细，还有相当一部分是单幅的屏条。这种品种的流行，当与明代晚期苏州普遍兴起的建筑形式有关，由于建筑结构和室内空间发生很大变化，厅堂增高，房子分间增加，书房、小厅、卧室等小空间中更适合挂单幅屏条画。明末清初，以园林为题材的绘画十分风行，都市风景画也得到相应发展，所以桃花坞版画中的很多题材都是以城市生活和风景为主，且幅面形式多大幅条屏。

二、夸耀炫富，提升品位

虽然明代以后商贾的地位有了很大提高，但是建立于封建制度上的"四民"（士、农、工、商）观念，依旧根深蒂固。富裕的商人不得不借助财富的力量，通过物质奢华和文化享乐，来弥补社会地位和个人声望的不足。一方面，他们挥金如土，生活铺张，以显示自己的阔绰。萧奭《永宪录》卷一下引清世宗上谕："然奢靡之习，莫盛于商人，内实空虚而外事奢侈。衣服屋宇，穷极华丽；饮食器皿，倍求工巧。俳优伎乐，醉舞酣歌，宴会嬉游，殆无虚日，甚至悍仆豪奴，饮食起居，同于仕宦，越礼犯分，罔知自检。"《清嘉录》卷六也说到



▷画坊　传仇英《清明上河图》摹本

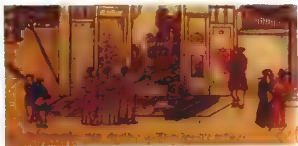
商人的奢靡生活："豪民富贾，竞买灯舫，至虎丘山浜，各占柳阴深处，浮瓜沉李，赌酒征歌。赋客逍遥，名姝谈笑，雾縠冰纨，争妍斗艳。四窗八拓，放乎中流，往而复回，篙橹相应，谓之'水辔头'。日晡，络绎于冶芳浜中，行则鱼贯，泊则雁排。迨暮施烛，堤烬照彻，月辉与波光相激射。舟中酒炙纷陈，管弦竞奏，往往通夕而罢。"另一方面，他们为跻身地方名流之列，标榜风雅，或构筑园亭馆舍以延致名士，或收藏刊刻书籍以博取声誉，更普遍的是购买古玩书画、器物珍宝等。当时，苏州艺术品买卖非常活跃，其中很大一部分就流入徽商之手。《明代徽州方氏亲友手札七百通考释》收有余祈致方用彬的一通信函，有曰："承染，为拙作生光彩矣，谢谢。外扇骨甚佳，但制作颇旧，以五钱上下得之，亦为贱估。扇上画欠笔力，恐非真者。以辛卯年计之，正东村得意时也。"东村，即周臣，信中分析周臣这幅扇画可能是假的。"辛卯"即嘉靖十年（1531），署名周臣的一幅扇画值银五钱，这也是目前所知周臣画价最准确的记载。艺术品交易的兴盛，带动了许多相关产业的发展，如书画装裱、扇面扇骨等，还有就是艺术品造假。

明清时期的苏州是全国制造假古董、伪书画的中心，且



子刚款合卺杯

艺术品造假，已不单是个人行为，业已形成规模，甚至出现了专业生产作坊。古董书画是文人清赏、富豪炫耀、官员行贿的重要手段之一，价值非同一般，一些古董商就千方百计假造古董谋求高额利润。沈德符在《万历野获编》卷二十六就介绍了这一现象："骨董自来多赝，而吴中尤甚，文士皆借以糊口。近日前辈，修洁莫如张伯起，然亦不免向此中生活。至王伯穀则全以此作计然策矣。"又说："比来则徽人为政，以临邛程卓之赀，高谈宣和博古、图书画谱，钟家兄弟之伪书，米海岳之假帖，渑水燕谈之唐琴，往往珍为异宝。吴门新都诸市骨董者，如幻人之化黄龙，如板桥三娘子之变驴，又如宜君县夷民改换人肢体面目。其称贵公子大富人者，日饮蒙汗药，而甘之若饴矣。"可见，当时的古董造假已成为一种职业，连过去耻于谈利的文士都不能免。当时苏州作伪之风已近乎泛滥，不仅手段高明，而且作伪的面非常广泛。嘉靖间





古董买卖（清院本《清明上河图》）



子刚款合卺杯拓片

苏州人黄彪因受雇伪造《清明上河图》，献给当朝权贵严嵩，事发后招来杀身之祸。孙鑛《书画跋跋续》卷三《清明上河图别本》记道："余在京师一故知家，见画屏风有十馀扇，主人云，此《清明上河图》也，因穆庙命工加彩饰，因乞于内殿诸供奉，令摹构出者。虽笔法丝毫无承受，然规模大略是矣。黄彪初作此赝本，时迹甚奇云，但借一观，旬日内遂图成者。彼时能眩时贵目，惟以非旧装，为装工汤姓者指破，当时亦只惜二十金贿耳。此图细于发，而能暗记潜作之，固亦斲轮手也。今司寇惜张择端在宣政间名不著，今黄彪亦与之何异，世间非无奇技，但苦不遇耳，人才亦当若此。"黄彪能如此伪造巨幅名作，时人不得不称其为人才。《万历野获编》卷二十六提到《淳化阁帖》的造假："有吴人卢姓者，取泉州之最佳本重刻之，而稍更其波画，用极薄旧纸蝉翼搨之，装以法锦，伪印朱忠僖家收藏印，以啖次公敬美。初阅之喜甚，不能决，质之周公瑕，击节赞叹，以为目所仅见，周故忠僖家客，竟不能辨其赝，次公以一百金得之。其后卢生与同事争阿堵，事露。次公与公瑕俱愧甚，不复出以示人。"这件伪作，竟让王世懋、周天球这样的专家看走了眼，真可谓是技术高超。据说，又有苏州人以钱千文买一部寻常字帖，将卷头、卷尾两页重刻年月，用新纸染为旧纸搨之，充作宋刻，再用旧锦装潢，外加檀香木盒，并盖上伪造的收藏家之印，以假乱真，竟卖到五百两纹银。从上述的几个例子可知，苏州人的聪明能干，精工制作，善于摹仿，使苏州成为艺术品的伪作中心。

第二节
工艺美术的文化产业链

大批文人的集聚，使苏州成为全国文化艺术的中心，与之相关的工艺美术文化产业发达，并形成了相互连动的关系。

一、生活闲适，热心收藏

明清时期的苏州是全国的文化中心，文人活动十分活跃。文徵明《饮子畏小楼》诗有云："君家在皋桥，喧阗井市区。何以掩市声，充楼古今书。左陈四五册，右倾一两壶。"可见读书是文人的理想生活，他们大都嗜书如命，访求不遗馀力，藏书之风，十分浓郁。藏书的兴盛，是带动苏州刻书业发展的重要原因之一。自明代中期开始，苏州刻书业异军突起，成为东南的中心，而市场化自由竞争机制的形成，还使分布在阊门内外一带的众多书坊，不得不想尽办法改进技术，以加强自身竞争力。他们雇用技艺高超的刻工，邀请具有名声的画家，通力合作，一来提高刊刻技术的水准，二来提升画稿的质量，促进了插图类书籍的成熟，为桃花坞工艺美术雅俗交融提供了一种新的形式。繁荣的刻书业，也必然带动许多相关产业的兴盛，造纸、染料自不必言说，装帧也是重要的一项。苏州本身有着非常好的织造基础，为书籍装帧提供了材料的优势。刻书业和篆刻的关系也值得重视，书坊刊行的书籍，时常有手书上版的序跋，往往钤有作者印章，至于诗画谱一类，印章必不可少，另外牌记等也是印章的另一种形式。

这类印章的艺术品质良莠不齐，水准高的可能是延请篆刻高手为之。晚明最优秀的篆刻家，大多来自苏州及其周边地区，这并非巧合，那里正是商业和刻书业最为活跃的地区，也是木刻版画最重要的地区，这两种艺术都需要精巧的雕刻技术。

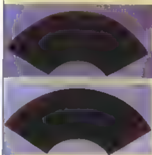
追求闲适生活的苏州文人，时常举行雅集，园林是最好的去处，所以对于园林的环境艺术非常讲究，陈设书画文玩珍宝之外，后期在廊间往往镌刻书条石，不少是园主的收藏，故而使得刻碑朝着精细雅致一路发展，推动了碑刻业的多样化。同时，与文人风雅玩活动相适应，折扇成为风靡之物，除了扇面书画外，还对扇骨及其装饰提出更高的要求，从而使折扇成为文人彰显身份的宠物。一把精工制作有名人字画的折扇，身价倍增。这股风尚很快也波及到民间，折扇成为非常普及的工艺消费品，从而又牵动了竹刻工艺的发展空



○折扇在民间普及（摄于1900年前）



清 [illegible]年画《[illegible]》 [illegible]博物馆藏


○唐寅金笺扇页

间。陈贞慧《秋园杂佩》说："宣弘间，扇名于时者，尖根为李昭、马勋为单根圆头。"张大复《梅花草堂笔谈》卷十二也说："扇推李昭、马勋、刘玉台，我皆识之，信名下无虚士。"又卷十四说："李昭者，为数骨，坚厚无注隆，挥之纯然，见外舅顾孚承家，有陈白阳手笔兰花水仙，对人欲笑。"可见当时几位制扇名家声誉之高。扇面的制作也日益考究，苏州最重泥金、洒金扇面，桃花坞作为惟一的生产地，蜚声四海。另外还有少量画绣扇面，可能出自闺阁才人之手。

依靠太湖绵密的水网，文人之间的联系非常密切，交友圈进一步扩大，游船成为彼此往来以及游山玩水的主要交通工具，对交往环境非常在意的苏州士大夫们把游船布置得妥贴雅致，由此带动了游船的制作和装饰。同时，为文人交往所用的笺纸，苏州也有悠久的历史，《吴郡志》卷二十九记道："彩笺，吴中所造，名闻四方。以诸色粉和胶刷纸，隐以罗纹，然后砑花。"南宋时，太平老人《袖中锦》定"吴纸"为天下第一，以春膏、水玉两种为代表。张镃《寄春膏笺与何同叔监簿因成古体》有"苏州粉笺美如花，萍文霜粒古所夸。近年专制浅蜡色，软玉莹腻无纤瑕"之咏。明清时期的笺纸作坊，主要集中在桃花坞大街。明代苏州工匠，也是春宫风气的营造者，以出入于风月场所为时尚，春宫套色版画的出现，就是这些工人的嬉戏试验，有的作者还冠以名士之名。《万历野获编》卷二十六说："工此技者，前有唐伯虎，后有仇实甫，今伪作纷纷，然雅俗甚易辨。倭画更精，又与唐、仇不同，画扇尤佳，余曾得一箑，面上写两人野合，有奋白刃驰往，又一挽臂阻之者，情状如生，旋失去矣。"这是春画和折扇结合的实例。如今海外流行的大量明代春宫版画，很多托名于唐寅、仇英，桃花坞是生产渊薮的说法，也一直在坊间流传。

明代中期以后，苏州的艺术品收藏和消费都掀起新的热潮，许多收藏家本身就是艺术家，如沈周、徐有贞、祝允明、唐寅、文徵明父子等。收藏之风的盛行，造成了艺术品市场的火热，一时之间世家权贵、巨商大贾趋之若鹜。不仅名人字



○青楼　仿仇英《清明上河图》摹本



[illegible]博物馆藏

画成为收藏热点，还兼及古玩以及各类"时玩"。沈德符《万历野获编》卷二十六说："嘉靖末年，海内宴安，士大夫富厚者，以治园亭、教歌舞之隙，间及古玩。如吴中吴文恪之孙，溧阳史尚宝之子，皆世藏珍秘，不假外索。"收藏和赏玩活动的活跃，必然会带动相关产业的发展，如仿古玉器、仿古铜器、仿古书画等。而与当时书画收藏配套的画轴、匣子也极其精致，讲究的轴头要用檀香木为之，可以除湿避蠹，并根据画轴的长短，选用尺寸合适的匣子。同时，古董文物还需要以精致的几、箱、盒来装配和保藏。因此，当时富豪家中多有工匠专门制作各种精美的小件，加上不少文人间接或直接的参与，对红木小件的发展也起了一定的作用。

二、戏曲繁荣，字画普及

作为明清时期流行文化的策源地，苏州的流行文化，几乎包含了当时社会生活的各个方面，既与衣食住行有关，也与戏曲、诗文、书画有关，与此相关的产业群迅速发展。

清初苏州人徐树丕在《识小录》卷四说："四方歌者必宗吴门。"昆曲在苏州的流行以及随之向全国的推广，五百多年独树一帜，成为中国最古老的剧种。苏州士人以蓄养家乐为时尚，以交往优伶为雅事，以创作唱词为材高，戏曲娱乐成为文人生活的重要组成部分。顾起元《客座赘语》卷九说："南都万历以前，公侯与缙绅及富家，凡有宴会，小集多用散乐，或三四人，或多人，唱大套北曲，乐器用筝、琴、琵琶、三弦子、拍板。若大席，则用教坊打院本，乃北曲大四套者，中间错以撮垫圈，舞观音，或百丈旗，或跳队子。后乃变而尽用南唱，歌，歌者只用一小拍板，或以扇子代之，间有用鼓板者。今则吴人益以洞箫及月琴，声调屡变，益为凄惋，听者殆欲陨泪矣。"这样的文化热潮，必然带动剧装、戏具、乐器的发展。

嘉靖年间，昆山魏良辅改革南曲，成就吴中新乐。叶梦珠《阅世编》卷十记道："吴中新乐，弦索之外，又有十不闲，俗讹称十番，又曰十样锦。其器仅九：鼓、笛、木鱼、板、拨钹、



红栏 传仇英《清明上河图》



○清人《玉环记》中的堂会演出

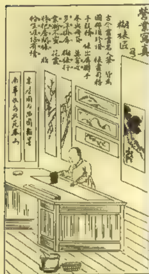
小铙、大铙、大罗、铛罗，人当执一色，惟木鱼、板，以一人兼司二色。”“至崇祯末，吴阊诸少年，又创为新十番，其器为笙、管、弦。”为配合戏曲演出，乐器逐渐成为桃花坞的名产，生产的范围更为扩大，诸如笛、箫、凤笙、胡琴、琵琶、三弦、板鼓、堂鼓等，特别是苏锣、定音鼓的制作，堪称当时一流。而明清苏州工艺美术戏文题材的流行和泛滥，也正是戏曲直接催生的结果。明代中期之后，以陆采、李玉、朱佐朝、朱素臣等人为主的，包括近二十个成员的苏州戏曲家集团，总共创作出了一百九十多个剧目，有的至今仍在流传，如《五人义》、《清忠谱》、《倒精忠》、《渔家乐》、《一捧雪》、《占花魁》等，这为工艺美术提供了源源不断的素材。明代桃花坞戏曲版画所放射出来的光彩，很大程度上源于戏剧艺术的繁荣和普及，相对于其他地区的版刻业来说，这是无法企及的优势。苏州刻书业的发达，又成为昆剧的后援，如《笔花楼新声》、《吴歈萃雅》、《剑啸阁自订西楼梦传奇》《玉茗堂批评红梅记》、《笔耒斋订定二奇缘传奇》、《一笠庵四种曲》等剧本的出版，对剧目内容的普及起了很大作用，从而促进了桃花坞木刻版画的繁荣兴旺。昆曲不仅带动了民族乐器这个产业，也使剧装戏衣有了较大发展，桃花坞成为生产中心，而剧装戏衣又多刺绣，对刺绣业又是一个连动，由此而形成了以戏曲为中心的产业群。



○戏画《清忠谱·五人义》



晚清歌妓演出



○裱褙匠（图画日报·营业写真）

同样，吴门书画艺术的作用也是非常明显的，它不仅为苏州提供了浓厚的艺术氛围，调动了全社会的艺术品消费需求，而且还推动了艺术品装点之风的盛行。明清时期，苏州私家园林大兴，园林外观虽看似朴素，高墙之内的布置却极为讲究，为营造恬淡雅致的气氛，厅堂廊榭多用名家书画来装点，并且一年四季都要更换。据张朋川先生考证，"自成化年始，大幅的中堂字画样式在吴地勃然兴起，至嘉靖、万历年间更趋繁盛"。这种巨幅立轴字画，自苏州兴起后，成为中国书画陈设中占主体位置的样式。"在明末清初，发展出了在书画'中堂'的两侧配以堂联的组合展示样式，形成了中国近代民居厅堂书画展示的主体模式"（《试论书画"中堂"样式的缘起》）室内书画装饰的需要，还进一步影响到观赏缂丝、刺绣艺术。丁佩《绣谱》就提到以刺绣作中堂的事实："尝见一巨室藏有绣幅，下以湖色绸作江，上以桃红绸作霞，中绣青绿峰峦，以掩其接续之迹，悬之中堂，俨然江天霞彩也。"另，《阅世编》卷七记道："露香园顾氏绣，海内驰名，不特翎毛花卉巧若生成，而山水人物，无不逼肖活现，向来价亦最贵，尺幅之素，精者值银几两，全幅高大者，不啻数金。"可见顾绣在当时已完全走出一般闺阁绣的层面，进入市场流通。其"全幅高大者"，即可为中堂之制。顾绣的名声和身价，吸引了越来越多的人从事



青春版《牡丹亭》中的服饰

◎顾绣关羽周仓像



书画绣的创作与生产，苏州西中市、汤家巷一带绣庄林立，很多都冠以"顾绣"之名招揽顾客。历来为刺绣业服务的外发工种很多，如桃花坞木版年画中，有两类就是专供刺绣所用的画稿，一类是用于戏装刺绣图样，一类是小品刺绣花样。上世



○菱格填八宝纹匣锦



○装潢处（徐扬《盛世滋生图》摹本）

纪五十年代，苏州一家戏衣合作社就自行刷印过戏装图样，可惜那些刻版早已不存了。

书画艺术的消费需求也使得苏州裱褙业有了飞快发展。从南宋到明初，技术高明的装裱艺人大都集中在杭州一带，但是到明宣德以后，苏州成为书画艺术中心，许多官僚巨商在这里竞收名迹，不惜重资聘请名手，考究装潢。范濂《云间据目钞》卷二说："近来各学及士夫，承奉有司，每遇庆贺，必用上等泥金册页手卷，遍索诗画，装缀锦套玉轴，极其珍重。"而作为欣赏品的缂丝、织绣本身就都需要装裱。随着市场的不断扩大和质量要求的提高，桃花坞装裱业的技艺得到不断改善，需求量也随之上升。到明末清初，苏州已成为中国装裱业的中心。钱泳《履园丛话》卷十二说："装潢以本朝为第一，各省之中以苏工为第一……然而虽有好手，亦要取料净，运帚匀，用浆宿，工夫深，方称善也。乾隆中，高宗深于赏鉴，凡海内得宋、元、明人书画者，必使苏工装潢。其时海内收藏家有毕秋帆尚书、陈望之中丞、吴杜村观察为之提奖，故秦长年、徐名扬、张子元、戴汇昌诸工，皆名噪一时。"苏州裱褙工匠甚至活跃于杭州、南京、扬州、北京等都会之地。由于用以裱边以及挂轴、卷轴大都采用织锦，所以进一步刺激了苏州织锦业的发展。因为受书画作品主题的影响，这些织锦的颜色、图案也都非常考究。同时，为迎合仿古作伪之需，仿宋式锦一度流行。崇祯《吴县志》还记载当时苏州已有生产"裱绫"、"裱绢"一项，产品直接供装裱之用。

与此同时，"吴门翰墨甲天下"的繁荣局面，还带动了民间书画的兴盛，出现了大量作坊，以民间画师为主，专门绘制乔迁、祝寿之类的主题画，有的还摹制古画。这些画铺集中在山塘街、桃花坞、北寺塔前等处。不同的是，桃花坞、北寺塔的画铺以刻版印画，山塘街的画铺无论大幅小帧，俱以笔画，题材有天官、三星、山水、花草、翎毛、人物故事等各类题材，以美人画得最工。

第四章 桃花坞工艺美术集萃

"花开烂漫满郊坞，风烟酷似桃源古。"桃花坞的魅力不仅来自诗情画意的田园风光，还有它巧夺天工的造物才能，一代一代桃花坞人用他们的智慧和双手，辛勤耕耘，使工艺美术园地四季如春，各类工艺美术如灿烂的桃花含笑红尘。

第一节
技艺超群的特种工艺美术

从远古时期的琢玉工艺中，人们已感受到吴地匠人们精湛的手工技艺，历经几千年的发展，到明清时期，桃花坞已成为最能展现吴地工艺美的生产和消费中心。在大批文人学士的倡导下，在崇尚物质文化的社会风气影响下，桃花坞工艺美术无不出类拔萃，积淀成深厚的地方文化内涵。尤其在一些特种工艺如琢玉、刺绣、戏衣、折扇等行业中，这种特质体现的更加充分。

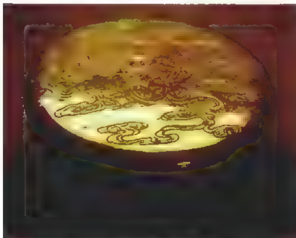
一、独领风骚的琢玉

（一）琢玉工艺的历史

太湖流域是我国古代玉器的孕育地之一，苏州琢玉的先进性早在六千多年前就已奠定。在吴江梅堰遗址、越城遗址出土的玉器中，已有玦、璜、镯、项饰等类型，质料主要是蛇纹石和似蛇纹石的半透明玉料，虽然质料并非很好，种类也略显单调，但其形制和制作工艺已初具规模。草鞋山遗址良渚文化地层的考古，则出土了大型礼器玉琮、玉璧等，其磨砺之精美，雕刻之细密，体现了当时琢玉工艺的非凡技术水平和独特的精神追求。随后，吴地玉器文化的发展迎来了第二个高峰。1986年，苏州城西严山出土的吴国宫廷玉器遗物一百零四件，既有璧、钺、环、璜、瑗、琮等贵重礼器，还有佩、镯、珑、珌、珠等精美饰品，形式丰富多样，且造型规整，纹饰图案制作精美，令人叹为观止，与传说吴国有"玉府"之设似

有吻合之处。此后，关于吴地玉器的文献记载和考古鲜有发现。直至范成大《吴郡志》，又见广陵王钱元璙令吴郡玉工颜规在王府使厅解玉的记载。钱元璙及子治苏几十年，乃是一个短暂的文化昌明时期。正是钱氏将泰伯庙移至阊门内，使桃花坞一带成为苏州人祭奠先祖的文化核心。

明代起，苏州成为东南经济文化中心，尤其是明代中期以来，作为江南首府的苏州，不但社会风气奢华，而且引领时尚潮流，文人墨客生活精致高雅，富商大贾附庸风雅，作为身份和财富象征的玉器等高档消费品市场极度兴旺。苏州玉工人才辈出，如贺四、刘谂、王小溪、陆子冈等，技艺名震京师，尤其是陆子冈，在民间玉工行业中，被奉为鼻祖，其赝品铺天盖地，带其款式的作品今所见甚多，仅故宫博物院就藏有二十多件，风格杂陈，优劣悬殊。入清以后，由于天山南北路交通无阻，玉材来源增多，玉器生产有了更大规模的发展。虽然此时玉器的制作中心是北京和苏州，北京贵为建都之地，有专为皇室服务的玉作和玉匠，但制玉的技术中心却是在苏州。相对于北京剑手的"草率"，清廷认为苏州玉工技术更为"精炼"。乾隆年间，宫廷设琢玉馆，召苏州玉工去京



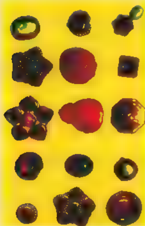
（螭纹子冈款青玉圆盒（台北故宫博物院藏））



○清苏工玉笔筒(黄鹤钟供图)

为宫廷制作御玺、玉册、玉宝以及陈设几案的各色玉器。这些玉工后来在北京安家落户，据说以前北京前门外一带的玉工，大都是苏州籍或苏州籍玉工的门徒，由此形成"苏帮"玉工和玉器，声名远播，饮誉四海。苏州当地琢玉工艺的生产规模，也在这一时期达到了历史上的鼎盛期。据老年人说，道光以前，苏州专门卖玉器的店铺并不很多，道光时，从阊门内的专诸巷、天库前、周王庙弄、宝林寺前，向南达王枢密巷、石塔头、回龙阁、梵门桥弄、学士街直到剪金桥巷，玉器作坊比邻而立，一度多达八百三十多户，到处听得到"沙沙"的琢玉声。阊门吊桥两侧的玉市，更是担摊鳞次，铺肆栉比，至今老年人还习惯把吊桥叫做"玉器桥"。由于琢玉行业以周宣王为祖师，故琢玉行业的行会便设在周王庙，人称"玉器庙"。同时，专诸巷玉行也成为培养名师的摇篮，如赫赫有名的陆子冈、姚宗仁、郭志通等都出身专诸巷玉工世家。清代玉器的许多传世佳作，不少出自专诸巷玉工高手，如道光年间的徐鸿、朱安晋等，就以雕琢亭台楼阁、仕女、花鸟等而远近闻名。专诸巷的玉雕，不但有精品，也有日常用品，释宗信《续苏州竹枝词》有一首咏道："专诸巷内针黹多，游作香客晚来过。小姑相共大姑语，买对花簪送阿婆。"专诸巷又是仿古玉器的中心，在利益的驱动下，作伪者多，高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺上》说："近日吴中工巧，模拟汉宋螭玦钩环，用苍黄、杂色、边皮、葱玉，或带淡墨色玉，如式琢成，伪乱古制，每得高值。"可见仿古玉器的市场也极为兴盛。

同治以后，上海取代苏州成为长江三角洲地区社会经济发展的龙头，特种工艺美术的消费交易中心转移到上海，桃花坞的部分玉器业去到上海经营，以沈时丰、陆景廷等为首，在上海十六铺侯家浜建立了玉器公所。这时，玉雕制品从风格上也有了"苏州帮"和"南京帮"两大派系。"南京帮"于光绪年间在天库前成立了金陵玉业公所。玉器的销售也发生了一个新变化，开始通过上海的洋行出口，因此这类外销品被冠以"洋庄"之名，起初多为较大的摆件，如瓶、炉、杯、



○晚清宝玉帽饰(同里崇本堂藏)

匣及人物花鸟屏和镇纸等，后来则更多环、镯、簪等小件饰品，主要销往英、法、中欧、北美洲、非洲、澳洲等地。每年内外销产值达数十万银元。但好景不长，光绪末年，因新疆老山玉来源渐少，货源中断，遂改用辽宁岫岩产的新山玉材。产品以平面挖花为主，然后批给上海嵌在家具、首饰上。光绪初年，洋货大量输入，玉器成为赏玩的装饰品，除了供应少数士大夫赏玩以外，主要是外销了。

清末民初，国内社会动荡，环、佩、翠花等"苏州帮"传统玉器销路日渐减少，行业渐趋衰落。宣统二年(1910)参加商务总会的玉器业还有十家，到1919年，只有杨源记、钰源、上祥源和王东盛四家了，他们在家自制小件，勉强维持生计。这时候的玉器，主要以外销为主，欧美商人平均每年来苏一二次采购。1933年是外销最盛的一年，但很快就衰落了。抗战爆发后，玉材的来源断绝，各帮客商也基本绝迹，失业工人达一千多人，整个行业频临绝境。至四十年代末，能够作玉器陈设品的只有陈紫兴一家，能琢"立体件头"的艺人也仅剩陈夔之一个。由于缺乏资金，花片业完全停产，其中一部分作场改做玻璃或玉石图章。摆件情况稍好一些，但实际产量也只占生产能力的百分之十左右。据五十年代初《苏州市私营企业分业户数名册》记载，当时人库前46号郁骏记的作场主郁剑骏是"苏帮"制作翡翠、首饰挂件的名手，因为资金短缺，周转缓慢，不得不改做玉器图章；干衙河19号的王延增号，因生意清淡，改做为工业配套的玉模具。到1955年底，虽然登记在册的苏州玉器户有六户七十一人，但实际从事琢玉工艺的并不多。

五十年代初，在经济困难的情况下，个体手工生产依然是国民经济的重要支柱，玉器作为最能换取外汇收入的出口产品之一，受到国家的大力扶持，苏州玉雕行业逐步复苏。1956年，政府召集流散的艺人，办起玉石雕刻生产合作社。据后来任玉雕厂厂长的金培生回忆，当1956年2月手工业联社批准成立玉石雕刻生产合作社时，仅有的四百元启



◎苏州玉石雕刻社建社初期

动资金，也是贷款而来，正式社员有六十九人，生产品种有图章、台灯、玉片、立体摆件、翡翠小件及五金加工、切割玻璃瓷器。建社初期，立体产品只有吴殿金 人会做，1956年12月，原雕刻工艺生产合作社的陈燮之父子并入玉雕社后，做摆件的才有了四人，他们一年完成作品 十 件，品种仅限于龙顶三足炉、洗子、侍女，全部销往上海古玩商店，产值为八千三百元。生产原材料，全部自行采购，新山玉是制作玉片的主要材料，每月需要四千五百斤，社里没能力去辽宁采购，只能向上海玉雕同业转购，主要辅助材料如金刚砂，靠上海五金器材公司调拨，拉花用的铁丝，也是在上海旧货市场采购的。当时的生产条件极为艰苦，生产工场在石塔头的一家祠堂，里面还放着棺材，作凳就放在棺材旁边，没有电灯，全靠蜡烛，职工开会都放在晚上，需要工人自己带油灯照明。

没有一台电动机，作凳也是留传下来的，有人甚至把菜油省下来，带到厂里当润滑油。每天工作十小时，十分劳累。正像一位老工人所说："早上一上班就踏，一直要到晚上才歇工，每天脚踏路程，相当于从苏州到木渎四个来回，比踏三轮车还吃力。"即便这样，社员的收入非常低，平均工资只有二十元。每月只有月半、月底两天休息。妇女产假只有十五天，看病的医药费也要自理。

1958年生产合作社进一步扩建成厂，1962年迁入闾邱坊10号的新厂址，玉雕生产进入全盛阶段。"文革"期间，许多正在发展的传统产品如"仕女"、"观音"、"罗汉"、"炉瓶"、"龙凤"等被迫停产，生产革命题材的如"红色娘子军"、"红灯记"、"欧阳海之歌"、"线路工"、"采莲姑娘"、"南湖船"等，但这些产品在国际市场没有销路，只能搁在仓库里，全厂开支完全靠五金车间收取的加工费维持。

1969年末至1970年初，原红木雕刻厂、玉石雕刻厂、



△六七十年代玉雕厂制炉瓶

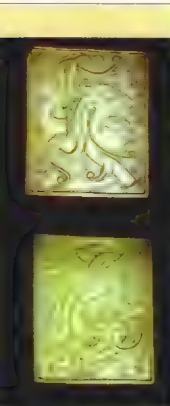
漆器雕刻厂、装潢设计公司四家单位合并为苏州雕刻厂，从事立体雕刻的二十多位技术工人被调到苏州冶金机电修造厂，玉雕技术力量大为削弱。直至1972年8月，玉石雕刻厂恢复，根据外贸要求，恢复传统的仿古炉瓶、花卉、走兽等品种。1974年，厂址搬迁到白塔西路33号。1976年，玉雕厂定点为对外开放单位，接待海外游客。随着业务量的增大，玉石雕刻厂开始在光福一带发展外发加工，办起联营厂，一时产销两旺。至上世纪八十年代，玉石雕刻厂已发展到四百馀名职工的规模，加上光福、东渚、八坼等加工点，从业人员有五百至五百五十人。1978年至1979年，年产值达到一百五十万元至一百六十万元。此后，按百分之五至百分之十的幅度逐年增长。直至九十年代，由于国际国内市场环境的重大变化，玉石雕刻厂也经过改制，有了脱胎换骨的变化，民营和个体经营成为玉器生产的主力，行业遍布城乡各地，传统的玉雕生产格局被彻底打破。

（二）苏帮琢玉工艺及其风格

传统的苏州琢玉工艺，蕴含丰富的地域文化内涵，重材质，精工艺，求意味，具有“小”、“巧”、“灵”的艺术特色。

明清是桃花坞琢玉工艺发展的黄金时期，也是形成所谓“苏帮”特殊工艺和独特艺术风格的关键时期。道光之前，桃花坞玉器多采用新疆和阗白玉。乾隆年间，新疆叶尔羌等地发生好几起走私玉石案，都是将玉石运到苏州，然后再销向各地的。同治以后，缅甸翡翠大量输入，丰富了玉器的品种。光绪末年，和阗玉中断，东北的新山玉材成为主要的原料。五十年代后，高档类珊瑚、翡翠、青金、玛瑙、绿松、白玉、碧玉，中档的独山玉、晶体类（水晶、芙蓉石、木变石等）、纹玉，低档的岫玉等，原料来源异常丰富。

良玉是玉器艺术的物质基础，不管何种玉料，苏州玉工都讲求玉质的晶莹润泽，娇嫩细腻。这种特殊的艺术效果，必须建立在对玉料的反复琢磨和精细抛光，且又必须不露碾琢痕迹。所以，相对于其他地方的玉器，苏州玉器在制作工艺



○青白玉牌片

上，更加琢磨丁细，设计精巧，即便是翡翠小件，开片时都精益求精，有时候还要请专做眼镜的来开。

历经几千年的历史积淀，苏州琢玉工艺的花式品种，异常丰富多彩，既有宫廷礼仪重器，也有官宦文士们的玉带、佩饰，亦或是女子装饰用的翠花、玉镯，儿童悬戴的项锁、帽花，家具、器皿上的镶嵌花片，以至各类人物造像、仿古炉瓶，品种不下数百种，但如果将其归类，主要有炉瓶、人物、花鸟、动物、杂件五大类。不管造型如何变化，基本可以概括为平面和立体两大类，且器型主要以中小件为主。其中，平面花片是“苏帮”制作的常规产品，继承了宋、元两姓的传统技艺，产品从远古的玉佩、玉磬演变而来，形成了以锁片、翠花、镶嵌玉片为主要品种的地方琢玉工艺。如清末宋姓玉工以平面浅刻见长，在玉片上不打眼、不设边线，直接用线错和线锯等工具任意琢刻，行话称“外格进”，这种刻花方法对琢玉艺人的技术和艺术修养均有很高要求，虽不假镂空，却有空灵飘逸之感。所以，平面浅刻和打眼挖花是苏州琢玉的代表工艺。而且，图案造型丰满，讲求虚实、向背，变化之中讲呼应，于细巧中见浑厚、拙朴。特别是配合其他器物的花片设计，为营造突出的效果，图案线条讲究雄劲，且有弹性。

仿古炉瓶是立体见长，代表苏州琢玉工艺的另一常规产

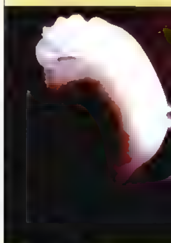


○青痕都斯坦玉炉瓶（黄鹤钟供图）

品。主要借鉴夏、商、周三代青铜器中的炉、薰、鼎、豆、匜、盘、爵等造型，以及沿袭远古时期一些古拙的石器、彩陶形状，稍作变化而来。造型稳重，对称，比例均匀，制作技巧要求准确，讲究四点一线，子口抿合，动摇无声。图案也主要模拟螭龙、瑞兽、蒲纹、回纹等商周纹饰，点缀疏密，转折粗细。如原器在炉瓶的制作中，膛子掏得好与不好，直接体现于雕技师的技艺高低。一般来说，要求厚薄均匀得当，膛内不留"死角"。但是不同的白玉材质，对器皿的膛壁厚薄要求并不相同，所以并不都是膛壁越薄越好，有些白玉润白，膛壁要稍厚些，以凸显白玉的优质质地，而材质灰青的，则膛壁越薄越好，不仅可以帮助凸现材质的白度，还可以尽情展现工艺的精湛。有链、环或提梁的器皿，传统工艺要求必须在同一块玉材上取用，每节链、每个环，绝无裂绺，它们的大小、形状均要一致，且与主件之间比例协调，对称规矩。

此外，苏州琢玉风格，还体现在根据玉料色泽等物理特征施以绝妙的构思，选择具体内容以表现不同的意境。这在业内被称为"俏色"或"巧雕"。如是花卉题材的作品，雕成的花叶、花瓣和茎梗，多运用原有的赭色斑点雕成，看起来天衣无缝，格调清高。因此，利用巧色，全在设计人员是否匠心经营，而"苏帮"玉器的"灵"，也正体现了玉工们因材施艺、心手合一的造物境界。

总之，苏州玉雕由新石器时代肇始，经历了春秋战国、明清、新中国成立至"文革"前三次大的发展高峰，到九十年代后，在新的时代环境下，不断创新，并融汇苏州地方文化精髓，逐渐积淀成"小巧"、"精细"、"雅致"、"灵动"的"苏帮"玉器风格，在中国玉器发展史上独树一帜。



○杨曦玉雕锺馗除妖

二、格高隽秀的刺绣

苏州地处江南，滨临太湖，气候温和，生产丝绸，因此刺绣在历代都有发展。至少在北宋初年，苏州刺绣已形成日用、欣赏两大品类并行发展的局面，刺绣技法也有了很大进步，

对苏绣后来的题材和风格产生了重大影响。苏州刺绣以清雅脱俗之美，自称一派，被称“苏绣”，成为中国地方艺术的杰出代表。它艺术地位的确立是在明清时期，也正是桃花坞工艺美术史上最辉煌的历史时期，苏绣艺术的中心就落地在这里。

（一）苏绣的历史

苏州刺绣始于何时，已无从稽考。春秋时，吴人已有用绣衣作为服饰的。1957年，虎丘云岩寺塔出土四块刺绣经帙，针法上已能运用平抢、铺针、接针、施毛针等，刺绣图案古朴大方，色彩鲜明。云岩寺塔完成于宋太祖当政时期（960—976），可见当时苏州绣品已被广泛应用。宋代以后，随着江南经济的繁荣，绘画艺术和丝织工艺的发展，苏绣技艺迅速提高，形成了独特的地方风格。宋《应庵和尚语录》有“平江城古彬老作女古一娘绣普贤像”语诸，说明欣赏性的绣品已经出现。据王謇《宋平江城坊考》考证，南宋时苏州城内与刺绣有关的坊巷很多，如“滚绣坊”、“锦绣坊”、“绣线坊”、“绣衣坊”、“绣花弄”等，反映了刺绣和制线行业的发展。

明代是苏州刺绣史上极其重要的阶段，既有发达的织造业为后盾，又有广大女红为主力，民间家家养蚕，户户刺绣，出现了前所未有的盛况。早在南宋时，苏州刺绣的风格以及基本针法已经奠定，到了明代后期，苏绣这一地方品牌已完全成熟，成为分布极广的家庭副业，苏绣进入商品化发展阶段。绣工除了以画家的画稿作粉本，采用多种色线精心绣制，艺术上取得较高成就外，还绣制官服补子等刺绣服装，更多的是大量绣制被面、枕套、发禄带等日用品，商品绣的品种越来越多。与此同时，在原料、色线染织、针法晕色等方面也都有独特之处，并以精细雅洁的鲜明特色，区别于其他地方的刺绣。这一时期，对苏绣发展有重大推动作用的，还有上海露香园顾绣的出现。顾绣继承了苏绣的优长，结合了宋元以来画绣的特点，以摹绣古代名画为主，发展成为具有独特风格的手工艺品。



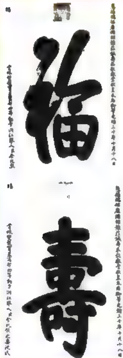
○残裹经绢绣袱（苏州云岩寺塔出土）

清代苏绣在明代的基础上又有一定的发展，针法之多，应用之广，都达到极盛时期，各类题材，如山水、楼阁、花鸟、人物等皆能表现自如，尤其是双面绣的出现，标志着苏绣工艺已有高度的艺术技巧。清初在苏州设织造衙门，掌管织造朝廷所需绸缎布匹及其制品等事务，缂丝、刺绣等也在其内，更促进了苏州民间刺绣业的发展。"机上无花不是机，衣裳无绣不成衣"，苏绣中的商品绣逐步形成行业。桃花坞大街钱江会馆有杭世骏《吴阊钱江会馆碑记》，这样说："吾杭饶蚕绩之利，织纴工巧，转而之燕、之齐、之秦晋、之楚蜀滇黔闽粤，衣被几遍天下，而尤以吴阊为绣市。"由此可以见得苏绣在全国的影响。同治六年（1867）苏绣行业创立锦文公所，原建于香橙弄，光绪十年（1884）迁阊门内下塘街，公所奉祀顾世、顾儒兄弟，两位是露香园顾绣的创始人。其时，上海已经崛起，"十里洋场"成为重要的工艺美术品市场，故苏、沪两地经销苏绣的商店，都以顾绣招徕客商。《刺绣业创立锦文公所缘起碑》说："刺绣之艺，吴中为盛，其传则自云间之上海。"又说："同治甲子，郡城克复，吾邦之业绣者，日渐来归，乃藩滋于金阊。□溪之祠，栋宇摧残，同治丁卯年，西城同业公议，集资购屋于金阊之香橙弄口，始立锦文公所，以为西城绣业奉祀办公之处。"可见当时刺绣业基本集中于阊门附近。这些绣庄按生产品种不同可分为三个系统，一为绣庄业，专营官货，直接为宫廷刺绣，由宫货局所控制，民国时改做寿衣、被面、巾披、马褂等，兼营少量欣赏品，在绣业中实力最强；二是戏衣剧装业，专制戏衣、神袍、旗伞、轿衣，兼营寿衣；三是零剪业，以小件为主，如帐沿、枕顶、扇袋、门帘、床沿、童装、童帽等。据苏州市档案馆提供的《吴县零剪顾绣同业公会会员名册》及有关所得税额报告名册，1942年苏州共有绣庄六十八户，其中设在西中市、汤家巷一带就有五十二户。直至五十年代初，绣庄店面仍都汇集于汤家巷、东西中市一带，在观前街的仅大同绣庄一家。十九世纪末二十世纪初，苏州刺绣日益商品化，绝大多数绣庄采用"放



○明苏绣佛像





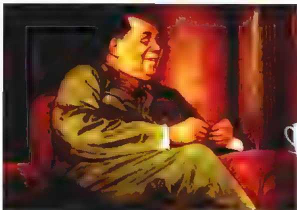
○慈禧太后赐沈寿夫妇字

绣”的经营方式，放料给城乡家庭进行加工，给以工价，少数绣庄自营作场，雇佣绣工在场内刺绣，从进料、设计、描底、刺绣到出售，均有绣庄包办。

清末民初，苏绣在传统的基础上有新的发展，这就是沈寿对刺绣工艺的变革。她继承了顾绣以来的画绣系路，吸收西洋绘画中的明暗原理，追求花鸟、人物等物象的逼真效果，故她自称“仿真绣”，当时也有人称为“美术绣”。沈寿的这一创新，进一步拓宽了苏绣艺术表现现实人物的道路，改变了苏绣传统专绣佛像、观音的狭窄局面，这对后来绣制名人像起到了先声作用。后沈寿又赴日本考察，受任农工商部女



○沈寿绣耶稣像



双面异色绣地毯毛泽东像（苏州工艺美术博物馆藏）

子绣工科总教习，作品多次参加国际博览会并获奖，使苏绣获得了海外声誉。沈寿还在苏州、天津、南通、苏州等地创办学堂教习刺绣，对推广、传播苏绣艺术起到了积极作用。新中国成立后，沈寿的学生金静芬受聘担任苏州刺绣研究所指导，耗费大量心血传授技艺，整编刺绣针法，保证了苏绣的一脉相承。与此同时，民间刺绣也在广泛流行，母教女，姐教妹，刺绣在当时已成为妇女必须具备的技艺，苏州民间习俗在女子出嫁时，一定要陪送刺绣棚架。

抗战沦陷时期，寿衣越来越考究，连绝迹多年的封建时代官服、男袍、女蟒、霞帔、朝披也成为热门货，这些绣品都是到苏州来采办的，苏绣在黑暗时期一度出现了畸形繁荣。抗战胜利后，国际市场有所发展，在上海出现抢购和贩卖绣品的现象，刺激了刺绣的恢复和盲目发展，但也造成刺绣品的粗糙滥造，苏绣行业陷入歧途。接踵而来的恶性通货膨胀，将刺绣业推向面临崩溃的边缘。

五十年代初，在政府帮助下，绣庄基本维持原来的经营模式。1952年初，由十五家绣庄投资二万余元，在汤家巷成立私营刺绣第一联营处。与此同时，绣庄数量增长很快，发展到二百多户，基本上恢复了苏绣的生产和销售。1953年



任嘒闲



任嘒闲单面乱针绣列宁像



○顾文霞（右）与徐绍青 李娥瑛



○李娥英

私营工商业者和手工业者的社会主义改造开始，刺绣行业也逐步转向合作化的道路。在1956年社会主义三大改造高潮中，苏州和吴县农村的四万二千多名绣工，百分之九十都加入了合作社。为进一步提高苏绣艺术水平，1954年为绣制第一批苏绣出国礼展品，顾公硕筹建了苏州市文联民间艺术研究刺绣小组，任嘒闲、周巽先、李娥英、顾文霞都是这个小组的成员。1956年，文联刺绣小组改组为苏州刺绣工艺美术生产合作社。1957年，刺绣工艺美术生产合作社并入苏州市工艺美术研究所，1960年改称苏州刺绣研究所。1958年开始组建规模较大的专业工厂，如刺绣厂、绣品厂等，苏绣的生产进入新的全盛时期，特别是欣赏绣的艺术质量，大大超过了历史水平。半个世纪以来，刺绣研究所从继承优良传统和整理历史资料着手，总结和搜集了四十余种针法，绣出了第一幅"五彩牡丹"双面绣，接着又创制了双面异色绣和双面全异绣（即异色、异样、异针），将苏绣技艺推向一个新的高峰。六十年代，苏绣艺人又发掘、继承、发展了发绣艺术，首创了发绣和发刻结合的工艺，双面发绣发刻"寒山寺"台屏成为稀世珍品。

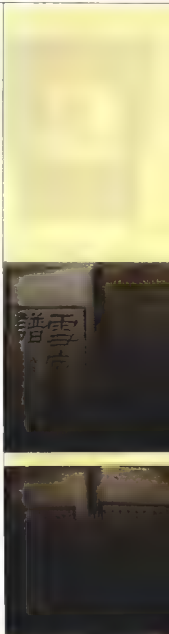
（二）刺绣艺术风格及其形成的原因

一方水土养一方文化，苏州秀美润泽的水土，也成就了刺绣工艺精细雅洁的艺术风格和审美理想，形成了图案秀丽、色彩文雅、针法丰富、绣工精细的特有风格，称誉全国。

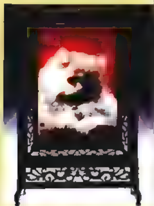
首先，苏州是明清时期中国丝织业的生产中心，官营和民间织绣人员的流动，在一定程度上提高了当地女红的工艺和技术水平。苏绣典雅华丽的风格，完全建立在丝线染色技术的发达和女红高超的配色技艺基础之上。据记载，明代织物的染色已多达几十种，名目繁多，分类细腻。织物染料的多样性，大大丰富了丝线的色彩。从宋元明清四代缂丝精品《纂组英华》可知，明代所用的色线，已出现了宋代所未见的正色外的中间色线，如顾绣在表现题材的老嫩、深浅、浓淡等色彩变化时，便运用各种中间色调的色线，甚至在中间色线

不够时，还采用在线上加色的方法，以力求逼真原稿。沈寿《雪宦绣谱》提到，以天地、山水、动物、植物等自然色彩，与深浅浓淡结合后，可配得七百零四色。在长期的实践过程中，绣工们对配色知识和技巧积累了非常丰富的经验，从而获得了更宽阔的图案创作空间。而染色技艺的革新，又提高了丝线的色彩固着度和光泽度，不仅延长了使用寿命，而且不失艳丽美观。同时，随着商品流通，孔雀羽、羊毛、金银线、珍珠等材料被融入了苏绣制作中，苏绣用料之奇，亦为一大特点。

其次，苏绣之所以能创造女工神针的艺术作品，还与苏州深厚的文化底蕴有关。在苏州，主导文化走向的群体是文化精英阶层的士大夫，自元代起，这里就涌动着一股散逸、淡雅、自由的审美之风，这是一种带有江南化的文化景致，完全不同于皇家倡导的凝练、浓丽、严谨的标准和要求。一方面，他们高度推崇平淡天真，无意求工而自工的创作，另一方面又对精工之极、雅而有士气的工艺品大加赞赏。这种美学倾向，通过他们对工艺美术的美感评判，或者通过艺术定义的扩展，架构起了工艺美术文化内涵的审美向度。明代中期以后，苏州的城市化和商品化程度加速，财富不断增值。与此相辅相成的是，妇女在受教育、读书、旅行方面的机会也在不断增加，妇女开始作为文化的生产者和消费者，参与到地区生活的建构中来。据汤漱玉辑《玉台画史》统计，从远古至清嘉庆年间，共有女画家二百十六人，其中明代就占有半数，而明代十分之八九又集中在晚明时期。终中国封建王朝之世，晚明女画家之盛，是空前绝后的。苏州一地，因其有巨大影响的吴门画派产生于此，后来的松江派也紧邻其地，因此这里的艺术修养高的女子更多一些。她们中的很多人，也将刺绣和绘画当作提高自身文化修养、表达内在世界的途径。相对优越的生活，还为他们提供了闲暇和自由，可以拓展其作为艺术家的技巧和眼光，于是刺绣逐渐被她们发展成为一门艺术。她们刺绣风格的恬淡、静雅，反过来也受到了文人儒士的推崇和喜爱。无论是薛素素、顾眉、马湘兰，还是



○《雪宦绣谱》书影



○殷濂君双面绣大白猫

○沈寿绣十言楹书联

董小宛，都因她们具有艺术造诣而闻名，她们的刺绣，自然成为有相当价值的文化资本，特别是经过一流文化人的宣传，更被抬高到相当的程度。李日华《味水轩日记》万历四十年十二月十一日记道："门人石梦飞携示薛素素手绣大士，精妙之极，可谓针绝。上绣《般若心经》一卷，字如菽，得赵子昂笔法。闻素素作此以寿沈纯甫司马者。人但知其能挟弹驰骑与散笔竹耳，何意多奇若是。"董其昌也多次高度评价韩希孟之作，上海博物馆藏韩绣花卉草虫册四页，后有董其昌跋，有云："观此册，有过于黄筌父子之写生，望之似书画当行家，迫察之，乃知为女红者，人巧极天工，错奇矣，错奇矣！"闺阁才人参与刺绣欣赏品的创作，对苏绣技艺发展与风格形成，无疑起了重要的促进作用，书画绣成为最能代表苏绣艺术的品种。由于在刺绣中追求绘画的效果，所以采用的针法必然较多，并极尽变化之能事，有时为了更好地表现各种对象的形态特征，往往在一幅绣品中，几种针法同时并用。如苏绣小猫形态逼真，主要就靠针法的综合运用，皮毛用施套针，胡须用滚针，眼睛的眼珠、眼白用集套针、施针，眼眶则又用滚针等。

苏绣欣赏品是由宋元画绣一脉相承而来，它的发展和提高，完全建立在画家的创作和艺人的制作的密切合作。苏绣绣稿历来出自画家之手，唐寅、文徵明、仇英等人的书画稿，就是绣工们再创作的素材。清代刺绣名家丁佩提出审理、度势、崇雅、传神等要求，明显受到古代文人画审美思想的影响，她在《绣谱》中说："同绣一花也，或则迎风笑露，鲜艳如生；或则日熯霜摧，颠顿欲绝；或则春容大雅，顾盼生姿；或则拳曲拘挛，瑟缩可憎。略举一隅，他可类及，孰工孰拙，不辨而知，而当其累线积丝，则亦同兹辛苦也。曷勿求其形状之逼肖，以冀神韵之兼全也者。"有的作者还在作品上绣上自己做的小诗，那也是模仿绘画题跋，在此基础上又出现了专门的书法绣。这些都要求作者有较高的文化艺术修养，懂画理，明书道。



□桃花坞年画《绣娘》 苏州工艺美术博物馆藏

旧时苏州的绣庄，都拥有一定数量的画师和画工等人员，专门负责创稿设计和描花。新中国成立后，仍然延续了画家供稿、艺人刺绣这一传统。如徐绍青、陶声甫等都是刺绣研究所的专职画师。特别是徐绍青，在六十年的从艺生涯中，笔画不辍，设计了大量的刺绣、缂丝画稿，仅以南京长江大桥为题材的绣稿，就被绣制成七十余幅作品。他还设计了苏绣历史上最长的图卷《长江万里图》。1978年，他还和王个簃、朱屺瞻、唐云等十二位名画家联袂创作《春回大地》，



○苏绣单片(苏州博物馆藏



○邱秀英双面异色异针绣金鱼

赵朴初题“春回大地”，费新我题“针度名家笔，人分造化工”，这幅巨作在顾文霞率领下，由众多刺绣能手通力合作完成，可谓是书、画、绣的珠联璧合之作。

另外，在气候宜人、小桥流水、衣食无忧环境中生长的苏州女子，个性柔和、敏感、细腻，易于养成精致静宜的生活态度和真实唯美的审美趋好，而刺绣细密、精巧、柔美的品格，正印合了这一点。刺绣不仅是闺阁女子打发闲散时光、寄托情怀的最好工具，还是展现江南女子蕙心兰质、心灵手巧、实现自我价值的重要手段。因此，几乎所有苏州女子都能刺绣，刺绣业成为妇女必备的技能和副业。正如包天笑所说：“苏州人家，嫁女必备绣品，尤以新床上的装饰为多。如在床的中间，挂有‘发禄袋’，两旁则有如意、花篮、插瓶等等，都是绣品，都须描龙绣凤，极为花团锦簇。”(《钏影楼回忆录》)故民国《吴县志》卷五十一说：“女子善操作，织衽刺绣，工巧百出，他处效之者，莫能及也。”正是她们长期的劳动创造，才形成了苏绣的优秀民族风格。如用色方面，苏绣一向讲究秀丽素静，华而不俗，秾而不艳，这与苏州人平淡雅素的生活习性相一致。而苏绣精细的特点，也体现在针法技艺上，如绣制最细微处，一根丝线可劈到它的二十四分之一还要细的绒线，用针之细，如羊毛一般，俗称“羊毛针”。刺绣时还必须做到精细平齐，每当穿针引线而过，不能露出针眼痕迹，称为“藏针”。针线起落时，须用力轻匀，不能有松有紧，使绣面起皱，否则影响平齐效果。针线转弯时，也要有条有理，做到一丝不乱。因此，针、线、色三者巧妙结合，乃是苏绣技艺的精髓。

三、名重一时的苏扇

章法《苏州竹枝词》一首咏道：“轻摇羽扇薄罗裳，载酒邀朋去纳凉。并坐美人歌一曲，绿杨树下粉花香。”又，袁学澜《姑苏竹枝词》一首咏道：“権算商船济墅关，多钱关吏日常闲。袷衣折扇童担榼，合队游春上管山。”苏州人的日常

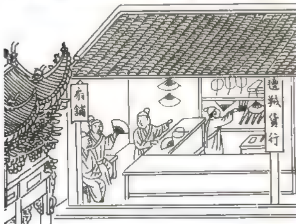
生活离不开扇子，扇子也就成为苏州的地方名产。

苏州制扇的历史非常悠久，以精细文雅和形式多样著称，被称为苏扇。明末清初，苏扇发展迅速，品种很多，主要有绢宫扇、折扇和绍扇。用檀香木制扇，虽然早已流传，但作为一个独立的扇种出现，却是近代的事。据老人回忆，苏州始作檀香扇的第一个作坊是韩衙庄的张多记，1922年前后开始生产，当时的檀香扇的式样类同如今的男扇，只是在扇料上用檀香片替下竹扇骨改制而成，扇面仍用纸折扇面。1930年，因女式竹折扇在南洋一带风行，以经销竹折扇子著名的杭州王星记扇庄，选择了国际市场上热销的几种日本绢面小扇，委托苏州桃花坞的一些扇庄加工生产，从而促进了本地檀香扇业的发展，桃花坞这个传统制扇中心又增加了一个重要品种。历代艺人在扇子这一方狭小的工艺园地里培育出一朵幽香之花，为桃花坞人文增添了些许风雅之气。

（一）制扇历史

扇，古称箑、翣，本为日常生活招风引凉之物，后演变成为礼仪饰物，经过文人墨客的渲染敷色，再演变为点缀生活的艺术品。

追溯苏州制扇历史，最早的是团扇，因为最初一般采用



扇铺 传仇英《清明上河图》摹本


○绢宫扇 仇英《人物故事册》



○黑绸绣花镶竹柄团扇（清宫旧藏）

绫绢蒙面，又称为纨扇、罗扇、绢扇。周达观《诚斋杂记》记道："王珉与嫂婢通，嫂知挞之，珉好持白团扇，婢制《白团扇歌》赠珉，云：'团扇复团扇，许持自障面。憔悴无复理，羞与郎相见。'"这位王珉就是晋司徒王珣之弟，兄弟俩舍虎丘别墅为寺，乃是苏州历史上留下记忆的人物。陆游有首《六月二十四日夜分，梦范至能、李知幾、尤延之同集江亭，诸公请予赋诗，记江湖之乐，诗成而觉，忘数字而已》，末两句是"吴中近事君知否，团扇家家画放翁"。这表明自东晋到南宋，苏州团扇已颇负盛名了。绢宫扇以圆为上，形似满月，尤为闺阁中人喜爱，因在宫中流行，故称宫扇，苏州人习称绢宫扇。扇面以绢为主，但也用罗、纱等织物，开始仅有单面素绢，到明清时，不但出现了双面绢绢，并且还增加了泥金、瓷青、湖色等各种彩面品种。扇面样式初以圆形为主，后来发展到六角、海棠、长方、腰圆、钟离等多种类型。扇柄多用湘妃、梅箓、棕竹或雕漆、象牙之类制成，以影漆及紫绿色雕刻花画、中嵌泥金者为上，顾震涛《吴门表隐》说的"王素川刻扇"，就是指扇柄上有雕刻的。这类扇子铺，仅山塘一地就不下数十家，采购绢宫扇的，莫不纷至苏州，因此在虎丘东西两庙还形成了行市，议行定价。新中国成立后，绢宫扇作为旅游纪念品初销于园林名胜古迹等地。1953 年建绢扇生产合作社，1958 年并入檀香扇厂。

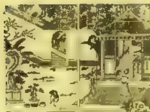
传统的苏州团扇，如果从扇面用料来分，有绢面和纸面两种。绢面扇就是俗称的绢宫扇。纸团扇则是从诏扇演变而来，较团扇面大，中上部分略向前躬。明末清初苏州市场还出现了"仿诏扇"，亦名"黑漆洋扇"，做法是用尺许毛竹一根，以三分之一作柄，其余劈成竹丝，以线牵缠成长形、圆形，里外裱纸两层，然后髹以黑漆，坚固耐用。民国初年，"仿诏扇"改为白纸扇面，遂称纸团扇。为迎合普通士绅和民众文化生活的需要，纸团扇还装饰以字画、戏文故事或一些广告宣传内容。新中国成立后，纸团扇行业成立了生产合作社。

绢宫扇起源于中国本土，已是毫无疑问的事实。相比



◎毗卢寺壁画中的折扇

而言，折扇的由来就复杂得多。折扇，即折叠扇，也称聚头扇、聚骨扇、撒扇。据洪迈《容斋随笔》四笔卷十一所记朱希真《折叠扇词》来看，可知它在公元十一世纪的北宋时代已经出现。关于折扇的由来，专家学者都认为是舶来品，或说来自高丽，或说来自日本，或说创制于日本，复传至高丽，高丽又有不少改革，遂传入中国。但有一点可以肯定，就是从明永乐年间开始，折扇逐渐流行开来。陆容《菽园杂记》卷五记道："折叠扇一名撒扇，盖收则折叠，用则撒开，或写作箑者，非是，箑即团扇也。团扇可以遮面，故又谓之便面，观前人题咏及图画中可见已。闻撒扇自宋时已有之，或云始永乐中，因朝鲜国进松扇，上喜其卷舒之便，命工如式为之。南



○执扇(明万历刊本《环翠堂乐府西厢记》)



○执扇(明万历刊本《历代女鉴》)

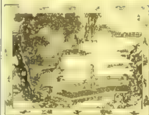
方女人皆用团扇，惟妓女用撒扇，近年良家女妇亦有用撒扇者，此亦可见风俗日趋于薄也。”刘廷玑《在园杂志》卷四也记道：“其扇本名折叠，亦谓之撒扇，取收则折叠，展则撒舒之义。明永乐中，朝鲜国入贡，成祖喜其卷舒之便，命工如式为之。自内传出，遂遍天下。其始不过竹骨茧纸面而已，迨后定制，每年多造重金者进御。一面命待诏书写端楷，一面命画苑绘画工致，预于五月一日进呈，以备午日颁赐嫔妃宫女，其钉铰眼线，皆有精金，每扇价值五金。”由宫廷而民间，折扇逐渐成为寻常百姓的日常生活用品。

明代折扇制作，遍于各地，且各有特色，尤以四川的“川扇”、苏州的“吴扇”最享盛誉。“川扇”多供应宫廷，“吴扇”则更受文人士大夫的青睐。《万历野获编》卷二十六说：“今吴中折扇，凡紫檀、象牙、乌木者，俱目为俗制，惟以棕竹、毛竹为之者，称怀袖雅物。”明代后期，苏州的扇骨作坊由陆墓发展到阊门内桃花坞一带。乾隆年间，设在阊门内西街的毛恒风扇庄，就以专门经营苏州折扇出名。咸丰、同治间，苏州折扇行业已有行会组织。光绪年间，津浦、京奉两线通车，苏扇销路沿线北上，为适应市场需要，一些扇庄把大批扇骨发给南京、常州两地艺人代为加工。后来，两地有不少艺人来苏州谋生，其中不少是制扇名手，如常州湖塘桥的张多宝、南京栖霞山的杨老五等。他们来苏州后，先是在韩衙庄西口自设作坊，专为扇庄加工扇骨，后来作坊越聚越多，都集中在韩衙庄一带，开出了十余家折扇作坊，桃花坞成为全国制作折扇的中心。

上世纪二十年代初，苏沪一带重又时兴玩赏书画折扇，推动了桃花坞折扇行业规模的扩大，经销范围远至京、津、云、川、贵。为扩大营销范围，一些大扇庄还在远地设“坐庄”。如张多记设庄于昆明，唐恒和设庄于沈阳等。至1936年，全行业开设扇骨作坊有六十户二百余人，扇面作坊有十六户一百零四人，扇骨髹漆作坊有七户十四人，还有加工扇骨刻竹(雕边)的一些专业散户。而这些扇庄、作坊几乎

全部集中在阊门内西街、桃花坞大街一带，形成了一个折扇行业的生产经营网络。民国初年，桃花坞折扇行业重新改组行会组织，先后成立了扇骨公所（韩衙庄一枝堂）、扇面公所（后新街）、雕边公所（龙兴桥龙兴寺），各分"大行"、"小行"，并严格规定，凡在本地生产、经营折扇的（包括学徒满师者、外地迁来者）都必须入行。入大行者可雇佣伙计，并可直接向扇庄承揽工件，入小行者只准帮人加工，不准直接向扇庄承揽工件。公所行头由各扇庄老板轮流担任，并立世谱。每年五月十三日（关帝诞日）为正节，六月中旬和九月十三日两次为副节，同业成员休假聚于公所内，办酒席、唱堂名，热闹非凡。当时，做扇骨的基本是南京、扬州人，多为贫苦的小生产者，工人到晚泡在水里捞，女工拿出来的手都不像了。而扇面因为高档体面些，所以苏州本地人居多。另外，还有专门从事经营类的扇庄，如开在西街的扬政记就完全以收购为主，然后卖到天津等地。各家扇庄销售的折扇，都会在扇骨大边里面和扇面内层打上印记，如"张多记精制"、"唐嵩记扇庄"等字样，以昭信誉。为提高知名度，各家扇庄还纷纷参加各种展览会，如1921年张多记竹折扇参加上海总商会商品陈列获一等奖；1921年张多记竹折扇由吴县商会选送江苏第一次省地方物品展览会获一等奖；1928年张多记一十把竹折扇分装一只玻璃锦盒参展杭州西湖展览会；1937年扬政记扇骨参加全国手工艺品展览，同时展出的还有梁肖友所刻的一柄扇骨。

其时，玩赏书画折扇收藏成风，有毛竹、棕竹、桃丝、湘妃、梅箓、象牙、玳瑁、红木、乌木、檀香等各类扇骨并各种式样规格，扇面多求名家翰墨。扇面继前清王恒风打出名牌之后，各家扇庄、作坊竞相恢复传统品种，技艺在明清两代的基础上有所发展，泥金冷金面、雨雪洒金面、藏金格景面、瓷青、珊瑚有色面、耿绢仿古、发笺、虎皮笺、市帆面应有尽有。其中，泥金扇面运销京、津，消费市场巨大，仅张卿记一家，无论晴雨，日产千张。韩衙庄打线场的朱福顺和向发记两家纸竹


○执扇　明崇祯刊本（千秋绝艳）


○执扇　明崇祯刊本（燕子笺）



苏州市折扇生产合作社第一届理事会合影

坊，专为扇面生产配制"小净皮"（扇面夹层用纸）。张卿记、陆春和、唐嵩记、杨政记、韵松堂等各家扇面均以精制老帆扇面著名，宣纸稠料朵朵匀称如云，做工之考究，质量之完好，一时登峰造极，涌现出一大批制扇高手。1937年，苏州沦陷，行业停工数月。日伪统治期间，市场萧条，折扇生产和销售每况愈下。虽然1940年前后，上海王星记扇庄专门发展透花檀香扇，苏州扇庄纷纷效仿，兴盛一时，但由于物价沸腾，进口檀香木价格高昂，社会购买力严重下降，檀香扇生产危危待毙。1954年秋，苏州市手工业联社将五十一户制扇骨劳动者组织起来，合作生产，并于龙兴桥设门市部，产品集中经销，分别建立了扇骨（桃花坞大街210号的三圣堂）、漆骨打磨（长鱼池16号）和扇面（史楼弄1号玄通庵，张多记旧址）三个联系小组。1955年12月，折扇生产合作社正式成立，在册职工一百零五人，主要是桃花坞韩衙庄一带原生产作场的工人，还有一些大小扇庄人员，建设初没有集中的厂房，仍分散在原来的生产联系小组，办公室则先后设在桃花坞大街210号、桃花桥弄一弄2号和三圣堂。在"大跃进"推动下，1958年又由社建厂，名为地方国营苏州扇厂。1959年10月更名合作社营苏州折扇厂。1962年10月又更名苏州折扇



○象牙框拉透檀香宫扇观音图（苏州檀香扇厂藏）

生产合作社。1970年，苏州折扇生产合作社与苏州檀香扇生产合作社、苏州绢扇生产合作社、苏州纸团扇生产合作社合并成立苏州扇厂。1972年，苏州扇厂一分为二，原苏州折扇生产合作社和苏州纸团扇生产合作社合并为苏州折扇厂，专门生产折扇和纸团扇，同年又改名苏州扇厂，厂址设韩衙庄12号，1974年迁廖家巷27号；原苏州扇厂更名为苏州檀香扇厂，主要生产香木扇、绢宫扇、高档檀香扇，少量生产象牙扇、挂屏和檀香木雕刻小件，地址设北寺塔街302号（今西北街54号）。

过去，桃花坞折扇以男用为主，近代以后，逐步发展出女用折扇。我们在民国时期的老照片上可以看到，折扇已成为时髦女子必带的配饰。后又派生出为戏剧、舞蹈、杂技、电影等特制的专用折扇（戏舞扇），规格比一般折扇大，纸面、绢面或金面彩绘都有，以花鸟图案为主。此外，轻便扇、铁折扇、



折扇 [illegible]



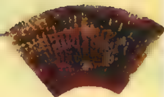
十 世纪 …… 折扇形式（日本国宝展）

装饰扇等也都应运而生，成为苏州的旅游纪念品

（二）桃花坞折扇工艺特点

虽然桃花坞制扇品类丰富，惟折扇完全进入士大夫的艺术世界和审美视野，成为桃花坞艺术与工艺完美结合的代表

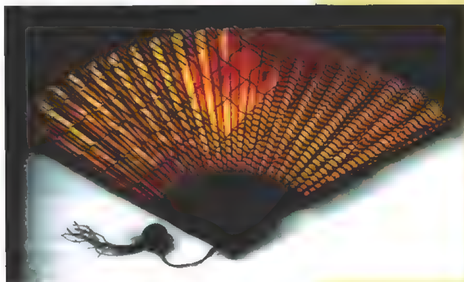
折扇自公元十 世纪传入，宋、辽、金与高丽往来密切，国人对高丽扇的熟悉程度超过日本 据扬之水《终朝采蓝·折叠扇》考证，"宋、辽 金于折叠扇的仿制，其范本便是高丽"，并引赵彦卫《云麓漫钞》卷四中语曰："今人用折叠扇，以蒸竹为骨，夹以绫罗，贵家或以象牙为骨，饰以金银，盖出于高丽 " 以画上见胜的日本泥金折扇，至元代遂多，但真正与士大夫寄情言志的诸般雅趣合流，在折扇上挥洒翰墨，当在明代以后 今保留下来的明代书画扇，不少是苏州书画家所作，石韫玉《独学庐馀稿》有 篇《吴中画派册题词》，所题就是顾沅所藏的明人画扇，这样写道："顾子湘洲集有明以来名人所画扇面 百 十家，装为十册，编以十干，题曰'吴中画派册' 而索予 言 余维世间 切事皆有渊源，画



○十二世纪扇面《法华经》（日本国宝展）



○文徵明书画折扇（苏州许裕甫墓出土）



○泥金几何图折扇（松江诸纯臣墓出土）

之有派,亦犹禅之有宗也。昔达摩祖师始入中国,卓锡嵩山,无所为宗也。其后南能北秀顿渐分宗,而曹溪传佛衣钵,故南宗独盛。画家自六朝以至唐宋,大率北人居多,至元时四大家开山水一派,其人皆生于吴会,振起南宗,沿及有明,以至于今,而吴中画派之盛,遂甲于天下。此湘洲表章吴中画派之所由来也。古人用团扇,间亦以书画渲染之,明永乐中高丽聚团扇始入中国,今湘洲所集皆聚头扇之面,故断自明人,而元以前无闻焉,非阙也,前此所未有也。呜呼!绘事小道耳,而其渊源必有所从来,读书谈道之士而自我作古可乎哉?"

1973年3月,南京博物院在苏州西山洞庭公社发掘明代许志问墓,出土了一柄文徵明书画折扇,扇骨为乌木,扇面为泥金,同时出土的,还有申时行手书折扇一柄,为竹骨十三股方端泥金面。另外,1966年在市郊虎丘公社发掘王锡爵墓,也曾出土男用十六方九寸圆头水磨竹骨纸面书画折扇一柄(扇面已毁),两柄女用圆头泥金乌漆竹骨洒金扇。从这些苏州出土的折扇来看,扇面、扇骨都极考究,扇面习用泥金、洒金之法,也印证了乌骨泥金扇以苏州所制为最佳的说法。贴金扇,永乐初由日本作为贡物输入,直到明末仍被人称道。谈迁在《枣林杂俎》和集记"金箔"说:"宋人谓黄金之耗在于佛像,夫佛像固足耗,而今日之耗,莫大于屏幛、榜署、笺篚、器饰之类,岁耗不可胜计。如金陵、苏、杭制扇遍天下,其靡金箔何限?恐佛像不足当其十一也。"由此可以知道苏州扇面用金之多。此后苏州又发展出各种有色扇面,如瓷青、珊瑚等。就是白色素面扇,也有多种变化,有仿古、发笺绢面等,特别是为水磨扇骨配套的老矾扇面(又称市矾扇面),历史悠久,制作精妙,质感素洁而优于引笔,明代以来不少书画家都喜在素面扇面上题诗作画,如文徵明极爱在方氏所制扇面上挥墨,留下"非方扇不书"之轶闻。鉴赏收藏家吴湖帆收集清代状元书扇七十多件,后捐献给苏州博物馆,留下了解清代扇面工艺水平的宝贵实物。另外,桃花坞扇面在过去

有做工重于画工，素面胜于画面的传统。所以扇面中的另一种类型"画面"，生产量较小，以山水花卉为多，也偶有名家落款。面向普通市民的"百岁图"、"鱼化龙"虽有一定巧思，但相对繁琐、庸俗。



○精致水磨扇骨。徐×林提供。

除了讲究扇面外，扇骨的制作，也以富有变化和精工细作为世所重。通常看一把扇子的优劣，首先要以扇骨的形象和做工的好坏为评价标准。制作扇骨的基本材料是竹、木、牙、角。明代以来，各类材质的使用丰富多彩，应接不暇。如竹有香妃竹、梅箓竹、罗汉竹、凤眼竹、棕竹、桃丝竹等，木有紫檀木、乌木、鸡翅木、黄花梨、檀香木、老红木，牙角有象牙、海象牙、玳瑁、牛骨等。丰富的材料为扇骨制作提供了优越的条件。根据扇子的使用对象和骨子用料的不同，扇骨的制作方法也是千变万化，极尽巧思。如打磨和髹漆，主要营造扇骨的光泽之美，而雕刻和镶嵌，则是进一步帮助扇骨完成装饰。其中，在各种制扇技艺之中，水磨竹扇骨制作难度最大，亦最讲究。清初，桃花坞制作的精致水磨竹扇骨就被列为皇家贡品之一。在制作过程中，须选择上好竹材，经煮、晒、劈、成形、烘烤、打磨后，或雕刻或涂漆镶嵌，再经透钉、装配等一系列工艺才告完成。早先打磨扇骨，用的是本地所产的砂叶



○徐×林绘扇面。徐×林提供



○徐家东制扇

和木节草，浸水后用它不断反复打磨，待晾干后，继用榆叶子磨光，最后用川蜡上光，方能显出细净和温润来。一柄上佳的水磨扇骨，犹如经过髹漆，全部完成往往需要数天时间。

由于扇骨的长、短、多、寡、宽、窄及式样决定了扇子的形状，故一般只用扇骨的名称来代表整个扇子的结构和形式。典型的桃花坞扇骨形状有 种，圆头、燕尾和方根，其他都是以此为基础的丰富与变化，如大圆头、小圆头、平头、玉兰头、排箭、古方、燕尾、梅花、竹节等。近代艺人杨存来一 些设计的扇头，多达 百余件样式，形状各异，雅巧多姿的扇骨，为一批批精致的折扇增添了风采，成为藏家和客商的抢手货。

近代以来，北京荣宝斋、上海朵云轩等名店相继与桃花坞制扇名家合作，将桃花坞折扇艺术推向海内外。就连为折扇配套的扇坠和扇袋，也成为颇有特色的工艺品。扇坠多用核桃、玉石、牛骨、玛瑙、象牙、翡翠等制成，系在扇头，增添了折扇的风雅之态。扇袋则多用绫缎，圆底扁口，下窄上宽，如再辅以刺绣、挑花、盘钉金银线或者料珠制成的各种小巧图饰，就更富有情趣。制作扇袋，也是苏州女红的一个重要内容。

四、绚丽多彩的剧装

中国戏曲服饰有着悠久的历史，它与传统戏曲的形成和发展紧密结合在一起。明清以来，戏剧以苏州为最盛，故戏衣业即萃于是，当时行头戏衣的制作，大多集中在阊门西中市、吴趋坊一带。虽然晚近以来昆曲逐渐消沉，苏州戏剧的中心地位不复存在，然剧装戏衣中心未移。桃花坞以优质的丝绸和高超的刺绣技艺，成为戏曲服装和行头道具重要的产地，能工巧匠辈出，历久弥新，这种优势一直保持到今天。

（一）剧装戏具业的发展历史

与苏州剧装有关的史料，最早见两晋时的《白纻舞词》，有云："质如轻云色如银，爱之遗谁赠佳人。制以为袍馀作巾，袍以光躯巾拂尘。"据《宋书·乐志》推断，纻本吴地所出，故白纻舞即是吴舞。可见当时的戏衣，是用细白的丝

○梅兰芳和俞振飞联袂出演《牡丹亭·游园惊梦》

麻制成，并未施加文绣。到了唐代，苏州戏曲日趋成熟，白居易《登阊门闲望》有"处处楼前飘管吹，家家门外泊舟航"之咏，时以科白戏和歌舞戏最为普及，而人物的服饰装扮，都是仿照现实生活中的穿着。由于参军经常戏弄各类官吏，故往往穿低阶官员服饰，且多为绿色，而弄参军的苍鹘，则多半穿戴得滑稽而随意。参军和苍鹘后来逐渐发展成固定的角色，形象也就慢慢地固定下来，因此服饰也相应地呈现程式化的特性。宋室南渡后，苏杭成为南北戏曲交流的中心，戏曲服饰有了进一步的发展，角色人物的装扮分类趋于细致，有了孤、旦、末、净四类的区别。明代的戏曲服饰，有了飞跃性的



○唐参军戏俑

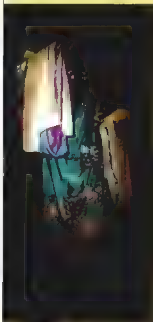
进展，不仅角色的穿戴有着明确的形象，同时也完成了戏曲服饰衣箱的管理制度。嘉靖、隆庆年间，昆山腔经魏良辅等人改良，不但吸收了海盐腔、余姚腔的优长，还吸收了江南小调的某些特点，利用吴侬软语富有音乐性、长于表情的特色，又导入音韵学的原理，形成了委婉动听的"水磨腔"，昆曲由此而形成。随着昆曲的逐渐完善，苏州的戏曲服饰也慢慢地趋向精致。万历间吴县令袁宏道在《迎春歌》里有这样的描述："梨园旧乐三千部，苏州新谱十一腔。假面胡头跳如虎，窄衫绣裤槌大鼓。金蟒缠胸神鬼装，白衣合掌观音舞。"不仅对昆曲作形象的写照，同时又为后人留下了窄衫、绣绔、金蟒、白衣等剧装的记载。

清乾隆五十四年（1789），徽班进京，到道光中期京剧正式形成，演剧成为宫廷里经常的活动。由于苏州戏衣用料讲究，制作精美，宫廷演剧使用的行头，大都是由苏州织造采办。至清末，苏州剧装戏具行业规模更为扩大，阊门内下塘、西中市、专诸巷、吴趋坊一带，戏衣行业鳞次栉比，其中著名的有杨恒隆、唐云昌、锦昌等字号，几乎囊括了全国剧装戏具的制作生产，并建有霓裳公所。1930年前后，从业户数约达六十多家，成立有吴县行头戏衣公会。当时，京剧界最负盛名的梅兰芳、程砚秋、荀慧生、尚小云四大名旦的剧装均在苏州定制。此后，抗战爆发，苏州戏衣行业从六十家减到十七家，就是继续营业的铺户，情况也很惨淡。直至1945年抗战胜利，苏州剧装才一度出现了短暂的兴旺现象。新中国成立后，苏州先后成立了戏衣集体工厂、戏衣生产合作社，后又合并成为苏州剧装戏具厂。1960年前后的戏衣制作，涉及京、昆、川、粤等八十余个剧种，产量约占全国同业的百分之四十九，成为我国最大的剧装戏具生产企业。

（二）剧装戏衣品类及艺术特点

苏州传统戏衣结合舞台表演的需要，以明代服饰作为基础，使之艺术化，并形成传统戏衣不拘泥于史实的特殊现象。据1982年中国轻工部在苏州召开的戏衣行业会议

统计，流传至今的传统戏曲服饰，总计约有三百五十种，其中属于明代服饰的有一百三十六种，占全部戏服类别的百分之三十八，然而这批戏服在舞台的使用率，则高达百分之八十五强。其主要品种，一为蟒类，计有男蟒、男改良蟒、天官蟒、男改良官衣、素官衣、丑官衣、开氅、川式水脚开氅、鹤氅、水脚龙套、秦官衣、学士衣、女蟒、老旦蟒、女改良蟒、老旦改良官衣等，包括同类产品中另加镶边以示区别的品种共三十二款；二为靠类，计有男女大靠、男女改良靠、箭靠、虎皮甲、须子铠、大铠、排须甲、神将甲、周仓靠、霸王靠、闻太师靠、鱼鳞甲、木兰靠、老式女宫装等，同样包括另以镶边以示区别的品种共二十一款；三为男式类，计有小生褶子、圆领褶子、素褶子、镶边褶子、小丑褶子、武丑褶子、武生褶子、富贵衣、百纳衣、小生帔、老生帔、小生坎肩、老生坎肩、圆领坎肩、男斗篷、男兵衣裤、马夫衣裤、报衣裤、侉衣裤等共四十五个品种；四为女式类，计有女帔、青衣、古装衣裙、袄裙裤、女长坎肩、百裥裙、女斗篷、战衣裙裤、女兵衣裤等二十七个品



○小生褶子



○蓝帔



灯笼

种 其他与戏衣配套的还有戏帽和戏鞋 五十年代前，戏帽店多开在阊门内下塘、西中市、专诸巷、吴趋坊及附近小巷中，在西中市大街上的店铺多数是向戏衣店转租店门口一角，设置柜台、操作桌子、煤炉等作为营业和生产场所，行业俗称为"客店" 戏帽分硬盔和软巾两大类，硬盔主要是文官武将角色穿戴，软巾则以小生、百姓为主 戏鞋分为靴、履、鞋三大类

桃花坞戏衣不仅品种多，而且造型生动，装饰性强 图案题材多八宝、八仙、博古、瓦当、青铜器等，讲求左右对称，上下协调 色彩方面，向有专职人员负责线色设计，根据剧中人物身份、年龄、个性特点和不同的舞台气氛，分别对应"显五彩"、"野五彩"、"素三彩"、"令三色"、"独色"和"一抹色"等各类色线组合 同时，还适当加入金线或银线 除此

以外，还将苏绣和绑丝运用到戏衣中，使图案轮廓更加的清晰，突出了舞台效果。但总体色调以秀丽素雅为共同点，如一般老生穿的褶子、旦角穿的袄子，一般都不绣花，即使绣花也只在胸前略加少许而已，绝不像京剧服装那样浓艳繁复。而更有一些形制完全是苏州特有的，如作旦穿的撬袖褶子，方外人穿的"断俗"，秀才穿的"蓝衫"以及花旦穿的"长马甲"等。

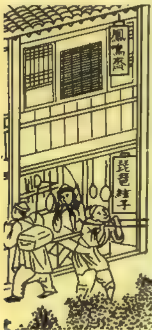

○混五彩配线绣品

桃花坞传统戏衣的制作，有一个得人独厚的优势，即高超的"苏绣"工艺与之配合。刺绣是以针代笔，以线为色，在绸缎上绣出纹样的一种工艺，它的美体现在纹样的生动活泼，色彩的鲜艳华丽和针法的纤巧多样。一般先制作戏衣绣片，不求过分精细，针法要做到线绒薄、出边齐、丝缕匀、光彩好。除此以外，还广泛使用盘金绣、盘银绣，盘金绣有勾金、补金、织金（平金）之别，起到衬托图案轮廓，营造闪亮突出的舞台视觉效果。完成后，下一步的缝制过程（行业中通称之为成合）分为施浆、劈剪、缝合和辅工四道工序。戏衣成合中的一门绝活是"镶"、"滚"、"宕"、"嵌"的功夫。"镶"是镶边，即将采用不同质地不同颜色的面料粗细均匀地镶缝。"滚"是指戏衣的边道（如四周或领头、飘带、腰箍等部位）采用本色料或间色料滚包起来的一种工艺。"宕"一般是指在戏衣的镶边或滚边旁，再加上一道或数道的条带。"嵌"与宕的手法差不多，宕是浮在面上的，嵌则是两块面料中间开刀，嵌在其中，宕条较粗，而嵌较细，俗称"嵌线"。戏帽和戏靴也有特定的制作工序。戏帽分硬质的盔头和软质的巾帽，制作盔头，要经过剪样、琢花、做坯、沥纷、贴金、点翠、装配等工序。戏靴的制作则要经过剪样、贴坯、切底、扎底、上底、刷纷等工序。这些积累前人无数经验的制作过程，成就了桃花坞剧装戏具的独特传统。


○镶边

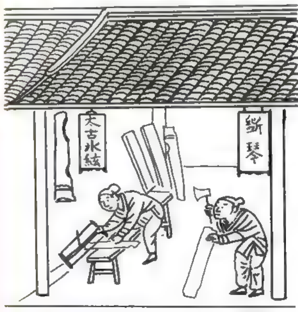
五、纯净优美的乐器

我国的乐器发展有着悠久的历史，原始先民在生活、劳



○琵琶弦子店（徐扬《盛世滋生图》摹本）

作、娱乐中，已发现了音乐的重要作用，竹笛、骨笛、陶埙、竽纷纷出现，乐器设计和制作成为社会生活的需要。先秦儒家"乐者为同，礼者为异"的学说，将音乐与政治制度联系起来，进一步推动了礼仪音乐的发展和乐器制作水平的提高。《诗经》中记载的乐器已有竽、箫、琴、瑟、管等二十五种之多。而伯牙、钟子期"高山流水"的故事，更是士大夫向往的理想。当文人进入音乐创作后，乐器的属性不断被发掘和研制。魏晋南北朝时期，南方制作乐器已有了严格的工序，传为顾恺之所绘《斫琴图》，就描绘了古代文人制作古琴的场景。而当西域音乐东传，更丰富了中原的民族乐器。明代中期以后，苏州经济文化进入全盛时期，市民数量急剧上升，精神文化需求相应扩大，市民爱好的戏曲、器乐、弹奏已成为日常生活的一部分。王锜《寓圃杂记》卷五说："鼓吹人，古之军容。汉唐之世，非功臣之丧不给，给或不当，史必讥



○斫琴（仇英《清明上河图》摹本）

之 近来豪富子弟，悉使奴仆习其声韵，每出入则箫鼓喧天，虽田舍翁有事，亦往往倩人吹击，何其僭也。”又记水巷情景说：“水巷中，光彩炫目，游山之舫，载妓之舟，鱼贯于绿波朱阁之间，丝竹讴舞与市声相杂。”至于大型民俗活动，更少不了吹拉弹唱，张岱《陶庵梦忆》卷五《虎丘中秋夜》就描写了这一盛况：“虎丘八月半，土著流寓，士夫眷属，女乐声伎，曲中名妓戏婆，民间少妇好女，崽子娈童，及游冶恶少，清客帮闲，傒僮走空之辈，无不鳞集。自生公台、千人石、鹤涧、剑池、申文定祠，下至试剑石、一二山门，皆铺毡席地坐。登高望之，如雁落平沙，霞铺江上。天暝月上，鼓吹百十处，大吹大擂，十番铙钹，渔阳掺挝，动地翻天，雷轰鼎沸，呼叫不闻。更定，鼓铙渐歇，丝管繁兴，杂以歌唱，皆‘锦帆开’、‘澄湖万顷’同场大曲，蹲踏和锣，丝竹肉声，不辨拍煞。”苏州士大夫的痴迷和热衷，自然推动乐器业的发展，沈德符《万历野获编》卷二十四说：“近年士大夫享太平之乐，以其聪明寄之剩技。余髫年见吴大参（国伦）善击鼓，真渊渊有金石声，但不知于王处仲何如。吴中缙绅，则留意声律，如太仓张工部（新）、吴江沈吏部（璟）、无锡吴进士（澄时），俱工度曲。每广坐命技，即老优名倡，俱皇遽失措，真不减江东公瑾。此习尚所成，亦犹秦晋诸公多娴骑射耳。”戏剧音乐的发展，使苏州乐器的开发更加迅速，内容更加丰富。

（一）民族乐器行业发展历史

民间音乐和昆曲的盛行，极大地推动了苏州乐器的发展和完善，诸如笛、箫、风笙、胡琴、琵琶、三弦、板鼓、堂鼓等，特别是苏锣、定音鼓的制作，都堪称一流，具有江南特色的苏州丝竹乐器体系闻名遐迩。

苏州乐器的民间制作，早在昆曲盛行以前。王鏊《姑苏志》卷十七就记城东北隅有“乐鼓巷”，该是一个行业的集中地，名工巧匠的出现也是自然的事。张岱《陶庵梦忆》卷一《吴中绝技》就提到“张寄修之治琴，范昆白治三弦子”，张寄修名越，范昆白一作范昌明，都为一时名家，故“俱可上下百


○明代吹俑

年，保九敌手”入清以后，人才不绝，康熙五十一年（1713），苏州织造李煦遵旨在苏州选送做乐器人进京，李煦《与曹颙会奏护送做乐器人上京并进各样竹子折》云：“臣等遵即传苏州清客周启兰，着他选择做乐器人。周启兰年老不能行走，谨举荐钱君达、张玉成二人知道律吕，会做乐器。臣等差家人护送上京，伏候谕旨，并将各样竹子进呈。”这道折子，留下了苏州民间乐器工匠的姓名。苏州在清代是全国丝竹中心，袁学澜《苏州竹枝词》一首云：“鼍鼓云锣节拍繁，纳书楹谱调新翻。敬亭评话昆生曲，山景园前十十番。”苏州制作的笛、箫、凤笙、板鼓、堂鼓、胡琴、琵琶、弦子等乐器已非常昌盛，其中尤有笛、箫、弦子所制最善。乾隆年间徐扬所绘《盛世滋生图》上，就有一家“凤鸣斋”的乐器店，市招上写道“琵琶弦子”，这从一个侧面反映了当时苏州乐器业的发达。苏州笛子，俗称“苏班笛”，乾隆年间苏州周兰素乐器店，名声很大，它开设在阊门内中街路（今景德路）。相传清高宗弘历南巡，微服过之，见店内正在点笙（凤笙）校竹（笙的最后一道工序校音），试后非常欣赏，于是回京后不久，即赐御笔“龙凤”招牌一方，于是周兰素乐器店声誉鹊起。太平军乱后，苏州乐器作坊有六家，并有了行会组织。当时上海的商人，看到苏州乐器作坊的发展，开始在上海开设作坊和乐器店，雇佣工人进行生产，形式上是参加苏州行会组织，并定九月初八日为“行会日”，同时在上海、苏州设立两行，作为互相联系业务和整理行内一切业务。

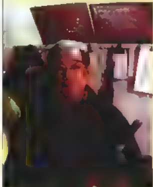
五十年代初，苏州乐器店见于商业登记的有四十三户，从业人员一百四十七人，店号基本集中在西中市、阊门内下塘、汤家巷、吴趋坊和景德路一带。虽然行业有所发展，但当时制作乐器的艺人生活非常困苦，所得工资微小，在四十年代末物价一日三跳的情况下，每天所得只能买到一包老刀牌（低档香烟），从学徒起做了几十年的乐器，讨不起老婆，是寻常的事。老艺人许金生，一件破棉袄穿近十年。老艺人王生奎无力添置棉衣过冬，每夜躺在作台上，只盖一条薄薄的作

据。由于乐器业销路狭窄，生产效率较低，遇到动荡岁月，更是无力为生，至此桃花坞一带的乐器行业已是风中残烛，能够维持生计的仅十家左右，工人不过二十余人，产品也仅限于胡、琴、笛、箫、唢呐数种。新中国成立后，随着国民经济的发展和政府对文化事业的重视，乐器业有了恢复。1951年9月，在苏州市工商局的具体指导下，组织成立了苏州乐器业联销处，地址设在西中市110号。1954年又组成苏州乐器生产合作社（宝林寺巷前18号），1956年成立公私合营苏州乐器厂，1956年8月在阊门西中市专诸巷口设立公私合营苏州乐器厂阊门门市部，直到1962年1月关闭。1958年10月，金阊乐器厂、公私合营苏州乐器厂、算盘社合并为地方国营苏州民族乐器厂，厂址设梵门桥弄9号。1960年11月，苏州弦线生产合作社又并入。乐器业集体生产后，不但从业人员生活得到保障，而且生产也是一日千里，突飞猛进，产量、质量、品种，都有显著的提高，创新了一些新产品如火箭定音鼓、定音班鼓等。一些老艺人的技艺得到了很大程度的发挥，培养了大量艺徒。如唐寅昌入社后一直从事笛子定音、点笙、琵琶排品、扬琴等定音工作，先后收邹叙生、林子近、周小男等为徒，精心指导西义丰响器社的邱耀清师傅试制定音锣。1954年苏州的龙凤笛、龙凤腰鼓、九节箫被选送到苏联和莱比锡国际博览会展出，桃花坞民族乐器自此扬名海外。

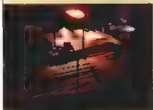
（二）民族乐器的传统

桃花坞民族乐器的名目非常繁多，不仅音色优美、音质饱满，且讲究造型美、工艺精细，加上镶嵌、彩绘等装饰，使之成为精美的艺术品。特别是配合昆曲和评弹演出的乐器，历史悠久，技艺特别突出。如拉弦乐器中的二弦，相传起于秦时，据三代鼗鼓发展变化而来，故古称“弦鼗”。苏州所产二弦，多作为评弹曲艺伴奏之用，故又称为“书弦”，音色浓厚柔和，富有江南特色。

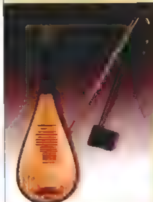
古琴是中国最古老的弹拨乐器之一，据《史记》记载，它的出现不晚于尧舜时期。在漫长的历史时期，古琴因其清、



○邹叙生



○邹叙生箫笛作坊



○苏州民族乐器厂制二胡、琵琶

和、淡、雅的音乐品格，寄寓了文人雅士的凌风傲骨、超凡脱俗的处世心态，而被视为修身养性的途径。据记载，历代苏州都有能人制琴，但多数是演奏者和文人雅士的业馀制作，仅供自己使用而已。古琴弦线是近代桃花坞有影响的乐器产品，以往弦线多杭州出品，抗战初期，杭州弦线生产中断，古琴演奏家吴景略便邀请苏州制弦艺人方裕庭合作，依据琴书所记传统造弦方法，经数百次研究试验成功。此后，全国各地古琴琴弦都依靠苏州供给，即使表演团体所用一般琴弦，也以苏州出品最佳。

曲笛和梆笛也是桃花坞传统名产。曲笛是昆曲伴奏的



[illegible]

主要乐器，要求很高，苏州生产的曲笛可以把昆曲唱腔的韵味风格细致入微地衬托出来，故曲笛有"苏笛"之称。由于苏笛的音质宽厚，清雅悦耳，艺术表现力和感染力强，亦适合独奏，深受演奏者的喜爱。新中国成立前，二胡、苏笛、斑鼓等在东南亚特别受欢迎，主要通过上海商人专卖运至香港出口，有的还通过留学生到苏州特别定制，装了锦盒作为礼品流往世界各地。

六、材美工巧的雕刻

宋元以后，桃花坞逐渐成为区域经济文化中心，麇集了大批官僚、地主、士绅、富商及其附属人员。文人群体在创造了绘画、戏曲艺术，引领文化风尚的同时，也逐渐培养起了吴人对于美的敏感和赏析能力，那些具有强烈个性色彩、高雅脱俗的把玩性工艺品成为全社会追捧的对象，装点着吴人娴雅的生活环境，也使得那些身怀绝技的工匠有了用武之地，精雕细刻，竞技斗巧，桃花坞雕刻工艺向着高精化的方向发展。

（一）红木雕刻工艺的成熟

宋元以后，苏州建筑结构发生了很大变化，室内活动空间增大，需要更多的家具陈设及其装饰进行填充，与建筑装修有关的小木作有了用武之地，他们在门板、匾额、挂落、窗格、槅扇、挂屏、家具、地罩、栏杆等生产中充分施展才艺，小木作制作水平得以大幅度提高。由于室内环境的变化，台案家具的广泛使用，带动了一些陈设品的发展，如盘、匣、座子、台屏、花架等。尤其是入明以后，苏州成为国内市场经济中心，集聚了足够的资本用于艺术品消费，奢侈品生产在全国居于领先地位。《格致镜原》卷二十六说："洪武初，抄没苏人沈万三家，条凳椅桌螺钿剔红最妙，六科各衙门犹有存者。"可见明初家具追求雕饰的风尚，已蔚然而起。

社会物质财富的集聚，使更多人有条件讲究服御器用，富有之家收藏珍玩成风，装配陈列古玩文物的几、案、座、架等摆件生产扩大。这些摆件体量虽然不大，但工艺技术含量



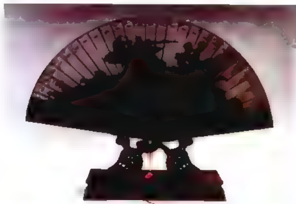
○家具陈设（明万历刊本《西厢记》）



○近代嵌金丝紫檀鸟笼（苏州博物馆藏）

很高，甚至超过大件家具，再加上紫檀等高档材料本身的质地细腻，纹理华美且色彩静穆，更易受到文人雅士的喜爱，成为他们台案上精致的点缀。而便利的交通和商业网络，海外联络的加强，使各种硬木及珍稀材料得以引入，为匠人们以刀为笔，塑造出变化丰富的形态之美，提供了更丰富的原料。特别是与日本、朝鲜一衣带水的联系，使他们的小件制作技术也得以传入。屠隆《考槃馀事》、高濂《遵生八笺》、文震亨《长物志》等明人笔记，都屡屡提及日本倭漆家具和小件对苏州工艺的影响。如《遵生八笺·燕闲清赏笺中》说："今吴中制有朱色小几，去倭差小，式如香案，更有紫檀花嵌，有假模倭式，有以石镶，或大如倭，或小盈尺，更有五六寸者，用以坐乌思藏鏒金佛像佛龛之类，或陈精妙古铜官哥绝小炉瓶，焚香插花，或置三二寸高天生秀巧山石小盆，以供清玩，甚快心目。"日本大村西崖《中国美术史》第十六章也说："吴中之杨回，亦仿之制倭漆器，施倭漆之铅镶口，用金银花片甸嵌作泥金描彩之树石。方信川亦于甸嵌堆漆这外，作倭法之缥霞砂金，并著名一时。"

在模仿与创造中，苏州红木小件工艺在明清时期有了较大程度的发展，产生出了许多能工巧匠，如江春波、鲍天成、袁友竹、邹四等。江春波擅用藤瘿古木制作砚山、笔架，鲍天成长于各种犀角、象牙、紫檀等雕制图章匣、香盒、扇坠，袁友竹精于制作方件，邹四精于制作圆件。袁宏道《瓶花斋集》卷八《时尚》说："近日小技著名者尤多，然皆吴人。""其事皆始于吴中，猥子转相售受，以欺富人公子，动得重赀，浸淫至士大夫间，遂以成负。然其器实精良，他工不及，其得名不虚也。千百年后，安知不与王吉诸人并传哉。"至清代，此风不衰，钱泳《履园丛话》卷十二说："雕工随处有之，宁国、徽州、苏州最盛，亦最巧。乾隆中，高宗皇帝六次南巡，江浙各处名胜俱造行宫，俱列陈设，所雕象牙紫檀花梨屏座，并铜瓷玉器架垫，有龙凤水云汉纹雷纹洋花洋莲之奇，至每件有费千百工者，自此雕工日益盛云。"由于小件制作工艺的提高，



○周树意设计紫檀 檀香嵌银丝拉花群仙祝寿折扇

苏州木工便在原来大木作、小木作的基础上，从小木作中分离出专做精致家具或小件的巧木作，又因为巧木作用料多为红木，故也叫红木作。

入清以后，苏州红木小件的制作工艺继续发展，表现在用材更精、雕刻更细、形制更多。用材方面，除明代已有的楠木、花梨木、紫檀、乌木等外，还开始使用进口的香红木、老红木以及铁梨木等。由于红木纹理细腻，性重质坚，更宜于雕刻、镶嵌，而且红木色泽幽静，如配以黄杨、紫檀，更显得灿烂夺目。乾隆以后，红木作工艺传统基本成熟，造型要求交代清楚、层次分明、细致灵巧、光滑莹润。图案以夔龙、云水、绳



○陆涵生红木雕刻双梧桐叶搁臂



○陆涵生黄杨木雕蟠龙竹根几



象牙雕刻如意，仙 苏州工艺美术博物馆藏

纹、螭首、凤尾、灵芝、如意、拱璧、螭虎龙、香草龙、番莲、牡丹、竹节梗、芝麻梗、一根藤等吉祥纹饰为主。制作工艺精细光，每个部件尺寸不差分毫。注重磨工，在用漆不多，甚至不用漆的情况下，务使各部件光洁平滑，表里如一，充分显示木材特有的肌理美。清代晚期，红木作分为两个行业，一是专做精致家具、大小梳妆粉镜、文柜、洋镜、小亭等摆设类，一是专做红木玻璃灯架、挂镜插镜机架一类。作坊大都集中在范庄前、天井巷、珠明寺前、城隍庙前、护龙街一带，自产自销，所以称为红木作铺。这些作铺分为板方、板片、圆件、挂件等专业。嘉庆十五年（1810），红木小件行业在悬桥巷建立小木公所，也称巧木公所。道光年间，苏州有红木小件作坊六十七户，一时良工涌现，各有擅长，如张万兴、刘万兴专制灯，吴赓昆擅制几座，朱荣福制龙船、鸟笼，任子明擅长板方（屏架），王春科、王永顺制盘、盒等板片，徐阿大、王官宝、张金如则是剜树根儿的高手。光绪十五年（1889），苏州红木梳妆业在廖家巷建立文公所，又称红木梳妆公所，有朱吉寿、潘洪富、宣广耀等八家。民国时期，红木小件作坊



○红木漆器镶嵌屏风之美女图 苏州工艺美术博物馆藏

发展到四十馀家，工人一百馀人。另有雕花作二十馀家，工人六十人，专门加工雕刻家具上的花板。其中，刘万兴的作坊最大，雕工、漆工多达二四十人，1937年制作的红木龙船、五台几、小圆台屏、黄杨荷叶臂搁等，参加法国巴黎国际博览会展览，获得好评。张万兴、章万隆的红木嵌云石挂屏，马乾泰的腰圆大菜台、磁面方茶几等，参加南洋劝业会获银牌奖。从抗战到四十年代末，红木小件在工艺方面基本沿袭传统做法，在西式家具的冲击下，生意逐渐清淡，艺人多流散闭歇。

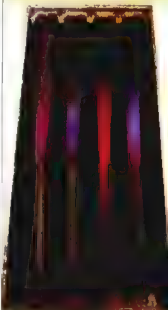
新中国成立后，红木小件作坊由1950年的二十二家增至1954年的二十七户，工人一百馀人，主要生产红木筷、图章盒、线板等。1955年8月，红木小件生产合作社成立，有社员一百零五人，恢复生产红木玉石匣、首饰盒、茶几、嵌银丝花盘等二十一个品种。后改名苏州红木雕刻厂，红木小件进入历史上最兴旺的时期，朱荣福、朱金海、吴赓昆、陆涵生、赵凤云、杨雪珍、殷淑萍、顾惠芬、周玲英、倪惠铭等创作了大批佳作名作，如陆涵生的黄杨木雕"梧桐叶嬉龙"，倪惠铭的嵌银丝"长江大桥"台屏、"红木松鼠"，赵凤云的黄杨木雕"虎丘"、"松鼠葡萄"，紫檀"九龙闹海"、"白猴戏桃"等。特别是陆涵生设计的大型红木落地屏风"江山如此多娇"，琴桌、博古橱、花几等，陈列于人民大会堂江苏厅。1986年，陆涵生雕刻的红木梧桐臂搁和黄杨树根两件作品被中国工艺美术馆收藏。

(二)竹刻漆器等雕刻工艺

苏州竹刻工艺不知始于何代，明中期以后，苏州成为全国经济文化中心，成为折扇的主要产地，当时扇骨作坊大都集中在陆墓，名手辈出，如马勋、马福、刘永晖、沈少楼、刘玉台、蒋诚等。马勋，成化、弘治间在世，以所制单根圆头称一时名手。陈贞慧《秋园杂佩》说："宣弘间，扇名于时者，尖根为李昭，马勋为单根圆头。"汪砢玉《珊瑚网》卷四十六也说："马勋善圆头，棕竹尤精。"马福，成化、弘治间在世。沈德符《万历野获编》卷二十六称其所作"其值数铢"。刘永

晖，一作永辉，正德间在世，所制阔板竹骨，李日华《味水轩日记》卷一记盛德潜语曰："扇工虽琐细，然求如此浑坚精致者，其法绝矣。"汪砢玉《珊瑚网》卷四十六也说："如吴中刘永辉，用刀削骨而不打磨。"沈少楼，万历间在世，制竹骨高手，每柄市价一金。汪砢玉《珊瑚网》卷四十六曰："沈少楼善仿马勋。"刘玉台，人称玉台柳，《长物志》、《万历野获编》、《珊瑚网》等误作柳玉台，万历间在世，张大复《梅花草堂笔谈》卷十四记道："刘玉台者，旧藏颇多，曾识其人于徐庆生汪园中，喜讴善酒，好纵情，丁削如风，聚竹秤之，轻重正等，不差秒忽。"因其擅制方形扇头，民间有"柳方头"之称。蒋诚号苏台，行二，人称蒋二，嘉靖间在世，《万历野获编》卷二十六说："近年则有沈少楼、柳玉台，价遂至一金，而苏台同时，尤称绝技，一柄至直三四金，冶儿争购，如大骨董，然亦是扇妖也。"入清以后，扇骨作坊中心由陆墓迁至桃花坞。竹刻工艺也形成了"清客"、"作家"两种不同风格的流派。"清客"是指业馀从事刻竹的人，有较高文化素养，擅长金石书画。"作家"则指专以刻竹为生的艺人。桃花坞竹刻艺人在咸丰、同治年间开始建立行会组织，民国初年改组，成立雕边公所，地址设在桃花坞龙兴桥龙兴寺内，其中又分为"大行"、"小行"。中国传统竹刻也和其他雕刻一样，分平面、立体两大类。桃花坞竹刻以平面见长，其工艺的最大特点是崇尚精细、有韵味，如张楫、沈筱庄分别在扇骨上缩刻汉石经四百二十馀字、毛公鼎铭文四百七十九字。竹木雕刻工艺的风行，也带动了牙角雕刻进步和繁荣。这几种工艺美术在技法上有相通之处，互相借鉴，相互影响，共同成就了桃花坞雕刻工艺的风采和特色。

漆器，也是我国具有悠久历史的特种工艺品。吴江梅堰曾出土新石器时代晚期涂漆陶杯，说明苏州也是我国漆器的重要发源地之一。此后，经过漫长的发展历史，至明代，苏州已成为雕漆作的中心，并为我国漆器生产两大流派之一。正德《姑苏志》卷十四说："漆作有退光、明光，又剔红、剔黑、



○嵌银丝扇骨（苏州工艺美术博物馆藏）



○红木嵌竹刻臂搁、镇尺（苏州工艺美术博物馆藏）

彩漆，皆精。”据《养心殿造办处各作成做活计清档》记载：“弘历在位，苏州漆工所制雕漆，从小巧如直径半寸的圆盒到气势磅礴的宝座屏风。从器皿（碗盘、画盒、帽架），陈设（瓶、罐、挂屏、插屏），文具（炉瓶、□事、水盂、笔山），供器（五供、七珍、八宝）到家具（柜、案）等物，品种齐全，应有尽有。图案是山水、人物、佛道故事、花卉翎毛、吉祥博古题材。”尤其是剔红、剔彩足以乱真。道光间，苏州漆工超过五百人，以外地人居多，以无锡、宁波、常州、扬州、安徽人为主，多居住阊门上下塘。新中国成立后，苏州髹漆业恢复生产，但很多技术已失传。1960年，苏州红木雕刻厂为恢复传统产品雕漆，派人前往福州学习，回来后试做脱胎花瓶小件雕漆工艺品。1965年，又派人去上海小东门屏风厂学习，回来后试制一堂花鸟金底屏风。1965年9月，苏州市工艺美术局为进一步扩大与发展漆器工艺品，将红木雕刻厂的漆器小组划出，与桃花坞木刻年画社合并，但仍挂“桃花坞木刻年画厂”、“桃花坞漆器雕刻厂”两块厂牌，厂址设阊门内文衙弄。1966年8月，桃花坞漆器雕刻厂改名苏州漆器雕刻厂。1970年前后，苏州红木雕刻厂、苏州玉石雕刻厂、苏州漆器雕刻厂合并为苏州雕刻厂，厂址设白塔东路。1974年迁桃花坞大街廖家巷底。1979年4月，漆器从雕刻厂划出，单独建厂，主要产品有刻漆、平磨螺钿、骨石镶嵌三大类。不论在工艺品种，制作技术还是艺术风格方面，桃花坞漆器都有自己的特点，造型稳固雅致，做工细腻精巧，色彩和谐匀称，具有富丽沉静的艺术魅力。

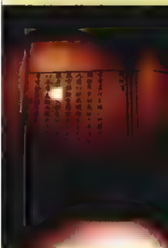
七、书写绝品彩笺纸

“吴笺”作为上好笺纸的代称，原产地在苏州。在南宋石刻《平江图》上，乐桥之南有一条“纸廊巷”，卢熊《苏州府志》也有著录，后讹作“纸郎巷”、“紫廊巷”、“紫兰巷”等。虽然“紫兰巷”在二十年前的城市改造中消失，但苏州笺纸的历史记忆并未消失。



○漆盒（苏州工艺美术博物馆藏）

沈从文认为，中国金花笺技艺的发展，"宋明以来苏蜀工人都有贡献，但贡献特别大的是苏州工人"（《谈金花笺》）南宋庆元年间，苏州人颜方叔制笺纸驰名全国 《天中记》卷三十八引南宋顾文荐《负暄杂录》说："若蜀笺、吴笺皆染捣而成，蜀笺重厚，不佳，今吴笺为胜 " 有的笺纸并非苏州所产，也冠以"吴笺"之称，作为上好笺纸的代名词，陆游就好用"吴笺"两字入诗，如《暮春》有"诗成绝恨知心少，自写吴笺寄故人"；《无题》有"箧有吴笺 万个，拟将细字写春愁"；《枕上作》有"犹有少年风味在，吴笺着句写清愁"；《闲吟》有"闲吟可是治愁药，一展吴笺万事忘"，真不胜枚举 "吴笺"也很大程度上扩大了苏州的文化影响 迟在南宋，苏州制笺技术传入蜀中，蜀中仿制，称为"假苏笺"，费著《笺纸谱》记道："仿姑苏作杂色粉纸曰假苏笺，皆印金银花于上，承平前辈盖常用之，中废不作，比始复为之 然姑苏纸多布纹，而假苏笺皆罗纹，惟纸骨柔薄耳，若加厚壮，则可胜苏笺也 " 据范成大《吴船录》卷上所记，他曾经在蜀中白水寺见到 种印于成都的经书，"碧硾纸销银书之，卷首悉有销金图画，各画 卷事" 这大约和近年虎丘云岩寺塔发现的写经、上海文管会藏北宋时写经同属一式 到明代，苏州笺纸的工艺更加多样，如卢熊《苏州府志》提到"春膏笺"、"水玉笺"、"细密洒金五色粉笺"、"五色大帘纸洒金笺"、"印金五色花笺"，高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺中》也说："近日可用作书者，吴中无纹洒金笺纸为佳 "



○费著《笺纸谱》书影

金花笺纸工艺为苏州特长，特别是洒金技术，尤为冠绝 沈从文先生在《谈金花笺》里说："金花笺 般性加金技术处理，根据明清材料分析，大致不外三式：一、小片密集纸面如雨，通称'销金'、'屑金'或'雨金'，即普通'洒金'；二、大片分布纸面如雪片，则称'大片金'，又通称'片金'，一般也称'洒金'；三、全部用金的，即称'冷金'（在丝绸中则称为'浑金'）冷金中又分有纹、无纹二种，并有布纹、罗纹区别。" 后来苏州冷金笺纸、泥金扇都名噪一时，都与此工艺传统有



○《桃花坞笺谱》封套


○笺纸

关。苏州织造奏折中有一份同治八年（1869）制造五色蜡笺工料价目，计细洁独幅双料两面纯蜡笺，每张工料银五两九分；又洒金笺，每张加工真金箔洒金工料银一两一钱五分一厘，每张工料银六两一钱四分一厘。清后期苏州有锦润堂，利用画家作品作为加工诗笺的图饰，或有画家专为诗笺作画，如钱慧安就曾为锦润堂画过一套人物笺，有木兰从军、琵琶行、剑器舞等。同治十一年（1872）七月，蜡笺纸业在桃花坞河西巷建绚章公所。因为消费需求旺盛，当时，许多画店都兼营笺纸业。1921年，阊门内下塘街翰墨林书画店的泥金珊瑚笺获苏州总商会商品陈列所展览特等奖。五十年代后，张辛稼、吴养木、崔护、张继馨等皆画过笺谱，图案以梅兰竹菊为主。桃花坞木刻年画社印过《桃花坞笺谱》一套。由于人们书写习惯的变化和书写用品的更新，越来越少的人使用笺纸，桃花坞笺纸工艺也在逐渐被人淡忘。

第二节
多姿多彩的民间工艺美术

随着明清时期苏州经济的发展，市民阶层不断壮大，与宗教活动和节俗礼俗相关的各类民俗事项空前繁复多样，普通百姓的精神文化生活空间得到了进一步的拓展。与此相适应的民间工艺美术受到巨大的推动。在桃花坞地区，与生活相关的各类民间手工艺应有尽有，群芳争艳。如玩具就有泥捏、木制、竹制、纸糊、草编等数百种。中市街的高森泰、丁茂盛，郊外善人桥，都以专营车木玩具闻名，远销各地。历史悠久的虎丘泥捏玩具直到上世纪三十年代初才绝迹。另外，纸团扇、铜锡器、纳底鞋、油纸伞、箍木桶等也都蓬勃一时。张瀚《松窗梦语》卷四说："自昔吴俗习奢华、乐奇异，人情皆观赴焉。吴制服而华，以为非是弗文也；吴制器而美，以为非是弗珍也。"苏州的服饰，自明以来即引领全国潮流。在徐扬的《盛世滋生图》上，金阊之间就有数家衣庄。乾隆四十五年（1780），苏州成衣业在阊门北计[illegible]图地方设立公所。另外，世春堂油鞋，锦芳斋荷包，[illegible]珠堂扇袋，张汉祥帽子，朱可文香饰，黄国本手巾，李正茂帽纬，都是当时最常见的流行物品。抗战爆发前，专门装裱立轴、对联等婚丧用品的"红帮"，在桃花坞就有三四十家，主要消费对象为农民、小商人等，字画内容多"生意兴隆通四海，财源茂盛达三江"、"麒麟送子"、"王母祝寿"、"关云长读《春秋》"、"福禄寿三星"等，都是所谓"作家货"。

五十年代后，桃花坞的民间手工艺行业，逐步走上合作



○挂件（苏州刺绣研究所藏）



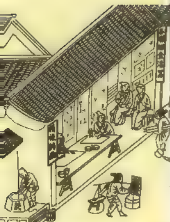
○老虎鞋（苏州刺绣研究所藏）



（苏州博物馆藏）

化道路，由前店后坊的传统生产方式向集体企业转化。如东中市有专门生产花竹烟嘴鼻管的花竹制品生产合作社，生产出口木质玩具为主的工艺玩具厂；西中市、阊门庙一带有誊印、竹木零件、锡箔、纸盒、出口檀香纸盒等行业；河沿街的桃花坞角骨零件厂，由雀牌、筹码、纽扣等行业合并而成；西混堂弄、新桥弄多手工编结小组或合作社；中街路曹家巷有帽子、绢扇、檀扇等生产社；河西巷西大营以竹器生产出名。另外，裱画工艺生产合作社与国画工艺社、国画颜料社等七个单位合并为文化美术工艺厂，生产各类红木小件、彩蛋、灯彩、书签、刻纸等。

虽然桃花坞的民间工艺美术百花齐放，但最艳丽的花朵还是木刻版画、灯彩和铜锡器。它们不仅历史悠久，传统底蕴深厚，且透漏出江南地区特有的乡土气息，代表了"苏作"工艺的最高水平。



○裱画店（传仇英《清明上河图》摹本）

一、中刻枣梨桃花坞

桃花坞套色木刻版画是明代苏州书籍插图的进一步发

展，由于清道光以前的大部分桃花坞木刻版画都保存在海外，内地看到的多为清末民初出品的木版年画，有人就认为桃花坞以木版年画著称，这种将桃花坞套色木刻版画的认识，仅仅停留在年画的词义上，是不恰当也是不全面的。顾禄《桐桥倚棹录》卷十说："山塘画铺，异于城内之桃花坞、北寺前等处，大幅小帧俱以笔描，非若桃坞、寺前之多用印版也。"在过去，雕版印刷主要是印书和木版画，年画只是其中的一部分。事实上，桃花坞木刻版画先后出现过多种表现技法，其中以套色木刻版画最为著名。

（一）桃花坞套色木刻版画历史

桃花坞套色木刻版画的兴起与苏州雕版印刷业的发展紧密相关。苏州是我国雕版印刷的发祥地之一。唐大和九年（835）前后，苏州就有刻印历书出售。五代后唐长兴三年（932年），冯道在奏章中曾说："尝见吴、蜀人鬻印版文字，色类绝多。"（《册府元龟》卷六百零八引）郭味蕖在《中国版画史略》中说："唐代大和九年（835）前后，四川和苏州北部一带地方，民间都曾开始作雕版日历，拿到市场上出售。"至宋代，苏州刻书业发展迅速，绝大部分是为宗教读物，当时官刻、坊刻、私刻的书籍和寺院刻经至今尚有实物留存。如北宋咸平四年（1001）由赵宗霸所刻、苏州军州张去华刊本的《陀罗尼经咒》即是现存最早的苏州版刻作品。南宋绍定间，苏州还重刊了李诫的《营造法式》；宋末元初又有《平江府碛砂延圣院大藏经》问世。尤其是后者，画面华丽繁缛，刻画细密精妙，乃是苏州版刻声誉鹊起的标志。《经义考》卷二百九十三引南宋赵希鹄语曰："镂板之地有三，吴也，越也，闽也。"可见当时苏州雕版与越、闽三足鼎立的盛况。元代，苏州也曾刻印过大量经史子集。此后，随着明代中期苏州商品经济的发展，版刻业更是异军突起，成为全国的中心。其中，有相当数量的作品是迎合市民需要的小说戏曲类书籍，并出现了"绣像"、"出像"、"月光式"、"双面连式"等各种样式的插图。版画艺术的兴盛，促进了彩色木刻版画套印



○金代版画《随朝窈窕呈倾国之芳容》（埃尔米塔什博物馆藏）



○明万历桃花坞年画《寿星图》

技术的发展。目前发现的最早的设色版画是山西应县佛宫寺释迦塔中的辽代木刻版画《炽盛光九曜图》，是先以木刻印墨版后，再以手工涂色。俄罗斯圣彼得堡埃尔米塔什博物馆收藏的金代版画《隋朝窈窕呈倾国之芳容》，被认为是现存最早的中国年画。另外，两幅独幅木刻版画《义勇武安王位》和《文士清赏图》，在图像处理上有很多相似之处，《文士清赏图》中有部分分散的绿色，是用笔染出还是套色版印出，尚难判断，但可以确定的是，在这一时期独幅设色木刻版画已经出现。至元六年（1340）刊印的《金刚经注解》，已使用黑红两色的套印技术。明代进一步发展出一版多色、分版分色的方法。天启七年（1627），胡正言编印的《十竹斋笺谱》，采用饾版分色套印法，这种方法尤擅于表现小幅书籍插图类的版画。为了营造立体效果，胡正言还运用了拱花印制方法，使纸面印刷图像部分拱突而起。可见，明代晚期套色木刻版画印刷技术已相当成熟，这是桃花坞民间木版画兴起



清初桃花坞版画《玉兰图》，大英博物馆藏

的基础

郑振铎在《中国古代木刻画史略》中说："苏州的桃花坞以刻印年画著名于世，但不知始于何代。惟苏州版的书籍里木刻的插图，则起源并不太早，莫旦等所刻《吴江县志》在1488年左右，上面已经说过，其插图是比较粗率的。即到了隆庆五年（1571），苏州所刻的《西厢记杂录》的插图也还远远比不上建安、金陵两地所刻的。但出现于万历二十四年（1596）的《顾仲方百咏图谱》却一洗过去的简陋，而为苏州版的木刻画开启了光明灿烂的先路，奠定了它的进一步发展的基础。我想桃花坞的年画可能到了这个时代才兴隆起来。"今藏于海外的一幅《寿星图》，传为苏州早期佳制，上题"万历念五年仲秋吉日"一行小字，它采用了木版印出墨线再内填彩色的方式。

苏州木刻版画的产生年代可能相对较晚，保存至今最早的套色木刻版画，均为清代早期出品，保存在日本、英国、德国等地，有百幅左右。据薄松年《大英博物馆藏的中国早期苏州年画》记载，大英博物馆收藏的，由英国人卜姆培尔于康熙三十一年（1693）从日本江户带回本国，其印制年代至少在康熙中期以前，其中有二十方小幅表现梅竹及小鸟，侧有"姑苏程德发之发行"字样。德国德累斯顿国家艺术馆收藏的清代早期套色木刻版画，风格上与大英博物馆相同，制作年代应该也是康熙中期以前，题材内容以历史故事、民间传说、戏曲故事、美人图为主。其形式有斗方小品，如《潘安掷果》，长二十七点六厘米，宽二十九点八厘米；有可裱成小条幅悬挂的，或镶于屏风、隔断、花格窗等处，如《百花点将》、《美人浇花》等；有花鸟小品，如丁应宗的《榴枝小鸟》、《花篮图》等；也有小说题材的独幅套色木刻版画《玄奘西天取经》。这些版画尺幅较小，但工整细致，适于室内装饰，构图也明显带有书籍插图的特点，较为疏朗。技术上继承了一版多色和饾版印刷的方法。色彩以花青、藤黄、硃磦、浅紫、淡灰等相间使用，整体格调秀雅文静。



清雍正桃花坞木版画（姑苏阊门图）



如果说明末清初是桃花坞木刻版画的早先发展时期，雍正、乾隆、嘉庆则是其发展的全盛阶段。此时的苏州，富甲天下，繁华昌盛，随着商业的发展，从阊门至虎丘的山塘两岸，云集了大批手工艺作坊和商业店铺，其中就包括许多印制版画的作坊。从现存的一些较早的作品来看，乾隆以前的苏州木刻版画，因服务对象偏重地方上层社会，题材以城市风景为主，如雍正十二年（1734）刻印的《姑苏阊门图》，乾隆五年（1740）印制的《姑苏万年桥》等等。还有表现美人生活的，如《对弈图》、《弄鸟图》、《三美奏乐》等。另外还有相当数量的，宣传孝悌仁义，表达吉祥喜庆，描写戏文故事。从表现形式来看，这一时期的作品，吸收了中国文人画全景式构图以及西洋铜版画突出光影明暗关系、近大远小的焦点透视方法，增强了画面的立体效果，画面结构复杂，风格清秀雅致。据张朋川先生考证，当时来苏州经商的有许多外国客商，多有购买中国艺术品的喜好，其中日本是主要外销地之一，这种仿泰西画风的桃花坞木刻版画便应时而生。尤其是这一时期的桃花坞木刻版画，尺幅有大型化的显著特点，像《苏州阊门图》等，这些长方形单幅的桃花坞城市风景版画尺寸正符合日本对屏的要求，显然是量身定做的。还有不少人认为，桃花坞水印套色和排刀刻法，还对日本浮世绘产生了重要影响。除了这种特殊形制的对屏，这时期的桃花坞木刻版画更多的还是单幅条屏，可以自由搭配组合，题材多城市风景，建筑图像吸取西方焦点透视法，有很强的观赏性。仕女图仍然流行，但环境景物描绘得更加复杂，阴影刻法明显地模仿铜版画。因此，这对印刷技术的要求都增加了许多。

鸦片战争后，西方石印年画开始向我国大量倾销，桃花坞木刻版画大受威胁，一部分销售市场被分走，加之咸丰十年（1860）的太平军战火，使枫桥、山塘一带的年画铺俱遭焚毁，城内桃花坞、北寺前等处的画铺也蒙受了巨大损失。克复以后，桃花坞木刻版画的作坊大部分集中到阊门内桃花坞和西街一带，但规模大不如从前，起初也只有十来家。而海

外市场的停歇，加剧了消费市场的萎缩，桃花坞画铺的经营者为求生存，开始求变求新，服务对象逐渐转向一般市民和广大农村，西方铜版画风格渐渐消失，大尺幅的作品也不再出现，代之以明快的单线平涂，构图丰满，造型夸张，色彩趋向强烈鲜艳，洋溢着浓郁的民间气息，其表现内容也越发丰富多彩，主要包括吉庆、辟邪、耕织、传说、戏文、时事、风俗、美女、花卉等类别，甚至出现了一些稀奇古怪的"趣味画"。为了降低成本，刻印工艺开始简化：一是将手工纸改成廉价的机制"粉连纸"；二是将价格较高的传统天然物颜料改成染布用的直接性染料，使色彩变得单薄轻飘，失去了原先的厚朴感，为迎合消费群体的口味，颜色也偏重大红和桃红色，也有桃花和粉绿错落使用的，色彩艳丽喜庆。如果说早期的桃花坞套色木刻版画带有浓郁的文人气息，那么这时期的桃花坞就完全成为市民和农民的宠儿，成为地道的民间套色木刻年画。

由于客观形势的变化，桃花坞木刻版画虽然一度繁荣，但也难逃衰败的运势，石印、胶印彩色年画的大量发行，使桃花坞木刻版画的市场面对激烈的竞争，为维持生计，一些画



清桃花坞年画《共乐升平得利图》



进禄武门神



加官武门神

铺在经营年画之外，还不得不兼营炮仗纸、糊壁纸、果盒包装彩纸等。从事这一行业的民间艺人原为画、刻、印三种分工。光绪初年，许多著名的画工如金蟾香、周梦蕉等都转到上海为"点石斋"、"飞影阁"画石印画报去了，一些刻印艺人或年老休息，或转做他业，桃花坞木刻版画的画师和刻工越来越少，不得不以重印旧版，或翻刻旧稿应市，桃花坞套色木刻版画日趋衰弱，到抗战爆发前，只剩下鸣云阁、王荣兴、吴锦坛三家。

五十年代初，桃花坞木刻年画得到了恢复和发展。1956年成立了苏州桃花坞木刻年画小组，1959年小组扩大为合作社，社址设桃花坞大街109号，以木刻、年画、加工印色装纸为主。一些老艺人如叶金生（刻工）、陆桐生、史金生（印工）等重理旧业。这一期间，江苏省文化局也在南京、苏州两地先后召开座谈会，研究如何扶植和发展桃花坞木刻年画的问题。为扩大生产，1962年春，合作社由桃花坞大街迁至西中市，改名苏州桃花坞木刻年画社。同年底，工艺美术研究所组成了桃花坞年画调查组，通过访问、搜集、发掘、剥脱等方法，搜集了新旧木版年画五百零四张，其中不少是从苏州

流散出去的。年画社成立后，在短短两年时间内，就试制新品种六种，以及鲁迅对联、风景画、年画等，其中鲁迅对联印一千份，年画印二千份。后来又新出了许多反映社会主义建设和园林风貌的作品，如《苏州新貌》、《文化技术大跃进》、《姑苏城外寒山寺》、《水乡秋色》等。“文革”期间，桃花坞木刻年画被斥之为“封资修”，全面停产，一百多种印版堆放在露天烂毁。直至1979年，桃花坞木刻年画社才恢复，同年成立桃花坞木刻年画研究社，组织全市美术工作者二十多人，创作了大批年画新作品。1985年，桃花坞木刻年画社并入艺石斋，聚集了一大批能工巧匠，设计者如杨云清、王祖德、张晓飞、段文海、苏起峰、凡素英等，刻工如叶金生、叶宝芬、卢平等，印工如魏阿毛、房志达、单礼芳等。在恢复传统工艺基础上，推陈出新，新印了许多具有苏州特色的作品，屡屡获奖，如《水乡四季图》、《比艺绣》、《渔家书屋》等。2000年前后，桃花坞年画再次陷入发展瓶颈，市场缩小，设计人员老化减



○桃花坞年画《水乡秋色》



○桃花坞年画《文化技术大跃进》









○桃花坞年画《水乡四季图》

少，年画几近停产。2002年5月，桃花坞木刻年画社正式划归苏州工艺美术职业技术学院，2006年苏州又建立桃花坞木刻年画博物馆，为这一民间艺术提供了抢救、保护、研究、展示、制作、培训、传播和经营的新平台。

（二）桃花坞套色木刻版画的艺术风格

虽然桃花坞套色木刻版画的传统题材与其他地区的非常类似，但在表现形式上，却有很大的不同，具有强烈的地方特色。它不但有福禄寿禧等常见的吉祥图，还有姑苏阊门、万年桥、苏州园林等吴地风光。有的年画细部透露出吴地的信息，如清初的《瑶池献寿图》中，船是生活中不见的巨树，船夫用的却是苏式的橹。一幅时尚年画《荡湖船》，更是直接描绘了苏州的画舫。美人图是清中期比较流行的苏州年画题材，有的在旁边还刻有时调小曲，分外有趣，这类作品很多，如《渔家女郎图》、《采莲花歌图》、《荡湖船》等。特别是《一团和气》（又名《和气致祥》、《和气吉祥》），虽滥觞于明宪宗朱见深的一幅《一团和气图》，但经苏州年画的传播，影响极为深远，已成为桃花坞年画的代表，2004年世界文化遗产大会在苏州召开，会标就来源于这幅《一团和气》，充分显示了苏州文化遗产的特色。桃花坞木刻年画中还有一种特殊的门画，题作“歪猫”，虽然四川也有以黑猫扑老鼠题材的年画，但并非贴于门上，以猫守门的门画仅见于桃花坞，完全是



清代苏州年画《荡湖船》



清桃花坞年画《蚕猫图》

苏州蚕桑经济生活的反应。明清苏州是戏曲最发达的地区，故桃花坞版画有很多戏曲题材，像《雷神洞》、《水斗》、《珍珠塔》、《捉拿铁金翅》等。这类版画人物皆作戏妆打扮，动作、姿势极度夸张，但背景中的桌椅屏障、林木亭桥等却保持写实传统。在桃花坞木刻版画中还有一类是放在走马灯里的影人，常见《三国演义》、《吉祥走马灯人》、《和合二仙》等题材，每年灯节时上市。另外，苏州中秋有"斋月宫"习俗，斗



清桃花坞年画《福禄寿喜　八仙飞禽走兽马灯》（苏州博物馆藏）



▲彩选格《姑苏名桥》

香斗上插的彩旗，以及“月光纸”、“月宫人”等，也是桃花坞画铺的出品。还有专为糊制香斗花盒、包装茶食等刻印的装潢纸，内容多“状元及第”、“招财进宝”、“和合二仙”等，装饰于器物之上，具有织锦刺绣的效果。其他一些特殊用途的，如博戏用的“彩选格”，苏州人称为“逍遥图”，保留下来的如清末年画《姑苏名桥》，印有苏州城内外桥梁十七座，每座桥上有一人物，并标记桥名之缘由，如“读书官人文德桥”、“渔翁得利鲤鱼桥”等，最后升至画面中央的“万年桥”，是典型的

吴地风俗习尚。在"彩选格"中,还有以"春宫图"之法而行之的,佚名者《竹枝词》咏道:"投琼双子卜将来,进退无论试一回。先得春宫心意快,高居台阁亦壮哉。"自注:"以骰子两枚,掷大小双单而进退,依春宫图之法而行之,先至终点者为胜。"这里将对酒色的娱乐也体现到了木刻版画的创作中。荷兰人高罗佩认为色情插图书籍的很大一部分出自苏州,"作这些书的插图的画家们无疑受到仇英和唐寅春宫画的影响"(《秘戏图考》)。章法《苏州竹枝词》有一首咏道:"斋僧已毕半堂空,看戏听书西与东。有等不能空色相,画张店里看春宫。"自注:"女子箱藏春画,自有二三。"说明当时年画铺确有出售春宫图之事。

桃花坞木刻版画形式多样,变化很多,如前所述,主要以门画、中堂和屏条为主。既有大至四尺的中堂直幅,也有小至两寸的"蛋面"(贴在蛋壳上的小画片);既有横批大全张的"全猴床雕",也有小至五寸的"灯面"。其印刷工艺大都采用一版一色的水色套印方法,有大红、桃红、黄、绿、紫、淡墨七色,颜色少者二色,红黄两色并不可缺,着色完全视内容而定,民间艺人多有对应口诀,如门神、张天师、姜太公等神道人物多选用橙黄色。某些大型作品除套印外,人物面部还要手工敷彩粉、染蚕眉,用扫金、扫银等方法进行处理。画中人物质朴大方,画面精细秀雅。

苏州木版年画在其盛期,有力地推动了周边地区(如扬州、南通、上海等)的年画生产,作品传布于江苏、浙江、安徽、江西、湖北、山东、河南、东北等广大地区。有些作品甚至还东渡扶桑,传入日本,深受日本人的喜爱。

二、精奇百出话灯彩

苏州灯彩是与节俗密切相关的民间艺术,范成大《腊月村田乐府十首序》说:"风俗尤竞上元,一月前已买灯,谓之灯市,价贵者,数人聚博,胜则得之,喧盛不减灯市。"《灯市行》云:"吴台今古繁华地,偏爱元宵灯影戏。春前腊后天好


○彩灯(《清俗纪闻》)

晴,已向街头作灯市 叠玉千丝似鬼工,剪罗万眼人力穷 两品争新最先出,不待 五迎东风 儿郎种麦荷锄倦,偷闲也向城中看 酒垆博簺杂歌呼,夜夜长如正月半 灾伤不及什之 ,岁寒民气如春酣 侬家亦幸荒田少,始觉城中灯市好 ”顾禄《清嘉录》卷 一也记道:“腊后春前,吴趋坊、申衙里、皋桥、中市一带,货郎出售各色花灯,精奇百出 如象生人物,则有老跎少 月明度妓、西施采莲、张生跳墙、刘海戏蟾、招财进宝之属;花果则有荷花、栀子、葡萄、瓜藕之属;百族则有鹤凤鸠鹊、猴鹿马兔、鱼虾螃蟹之属;其奇巧则有琉璃球 万眼罗 走马灯 梅里灯、夹纱灯、画舫 龙舟,品目殊难枚举 至十八日始歇,谓之灯市 ”可见,桃花坞是灯彩艺术的中心

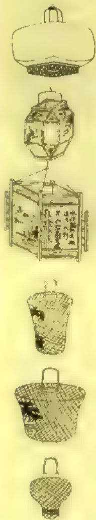
(一)桃花坞灯彩的历史沿革

苏州灯彩始于南北朝,盛行于唐宋,尤其是宋代,各地风俗尤竞,然以苏灯为最 对苏州当时制造灯彩的情况,范成大《吴郡志》卷 说:“上元彩灯巧丽,他郡莫及,有万眼罗及琉璃球者,尤妙天下 ”即使在社会动荡之际,元宵也是要张灯结彩,元末张士诚据苏时就如此 杨仪《孝起杂事》记道 “元夕张灯,城中灯球巧丽,他处莫及,有玉栅灯、琉璃灯、万眼罗 百花栏 流星红、万点金 街衢杂踏,人物喧哗 士诚登观风楼,开宴赏灯,令从者赋诗,号望太平 ”至明代,不但品类更多,而且关于灯彩的装扎、裱糊、剪纸、绘画等多种技艺也已成熟 正德《姑苏志》卷十四记道,“灯,往时吴中最多,范成大诗有琉璃球、万眼罗 灯,为奇绝 他如荷花 栀子、葡萄 鹿犬、走马之状,及掷空有小球灯,滚地有大球灯,又有鱼鱿铁丝,及麦秆为之者 种名栅子灯,在鱼行桥盛氏造,今不传,即云南所谓缭丝灯也 ”虽然后来有的制灯技艺失传,但是又出现了许多新品种,如剪灯、花灯、麦柴灯 珠灯、鸟兽灯、幔纱灯、夹纱灯等 其中,嘉靖间艺人赵萼制作的夹纱灯远近闻名,是用彩纸刻花竹禽鱼而夹以轻绡,烛光 照,恍惚在轻烟之中 晚明以后,苏州人参与节俗活

动的热情更加高涨，规模也更为盛大。每逢岁尾年头，阊门内吴趋坊、皋桥中市一带，列肆最盛而灯市尤夥，灯铺多达一百馀家。袁学澜《吴郡岁华纪丽》卷一说："吴台灯市繁盛，腊后春前，吴城坊巷各剪纸为诸色花灯，新制叠出。如像生花鸟、人物及各种故事戏剧。奇巧则有琉璃球、万眼罗、云母屏、水晶帘、角魫、铁丝诸名目。伯行桥盛氏栅子灯今不传其制。有人马运动者，名走马灯。彩笺细镂，出梅里者，名梅里灯。或嵌玻璃，或夹轻纱，有料丝、明角、流苏、宝带诸品，各逞新奇，沿街悬卖。价贵者，数人聚博，胜者得之。灯市者，朝逮夕，市也；夕逮朝，灯也。"

旧时苏州风俗，正月十五日为上元节夜，又谓"灯节"。十三日夜先在厨下挂点花灯，称为点灶灯，是日称试灯日。十八日夜称收灯日。以十五日夜为正日。《吴郡岁华纪丽》卷一说："元夕亦名灯节，豪族堂中燃绛蜡双柱，悬五色彩灯，排筵赏节，谓之灯宴。神祠会馆，鼓乐通宵。酒肆茶坊，荧煌达旦。"是夜，妇女相率观灯，必走历三桥而归，云可免百病，形成了苏州特有的民俗"走三桥"。袁学澜《走三桥》诗曰："连街钲鼓闹元宵，月浸阊门夜漏遥。赢得细娘罗袜污，笑看灯市走三桥。"有好事者还巧作隐语，或藏头诗句，书贴于灯壁，任人商揣，称为猜灯谜。各路民间艺人也趁此赶卖玩器，往往获利甚多。这一风气一直延续到民国时期。王德森《吴门新竹枝词》一首咏道："万人空巷看提灯，达旦通宵兴会腾。男女学生齐结队，歌声断续笑相应。"制灯、卖灯、燃灯、赏灯，奠定了苏州元宵风俗的物质基础。

其他与灯彩有关的节俗，还有正月初五日财神节，苏州人称为"接五路"，居家多张挂灯盏，豪富之家更是灯彩达旦。五月端午划龙舟，"入夜，燃灯万盏，烛星吐丹，波月摇白，尤为奇观，俗称'灯划龙船'"（《清嘉录》卷五）。六月三伏天，市民扎灯为乐，有方圆六八角灯、画舫灯、宝塔灯、纺车灯、伞扇灯，或以空壳鸭蛋粘以五色彩画纸，做成鱼形，留孔点烛，谓之"萤火虫灯"，供小儿嬉玩。豪民富户竞买灯船，络绎于



○灯笼（《清俗纪闻》）

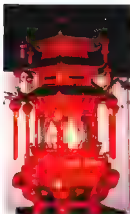


○龙灯（苏州民俗博物馆藏）

冶芳浜中，"士女游观，画船箫鼓。舟无大小，装饰精工。窗有夹层，间以玻璃，悬设彩灯，争奇竞巧，纷纶五色，新样不同。傍暮施烛，月波相激。今灯舫窗棂，竞尚大理石镶嵌，灯则习用羊角灯，取其坚而不碎也。"（《吴郡岁华纪丽》卷六引《南窗杂志》）七月，梨园增演灯戏，出场时，"先有坐灯，彩画台阁人物故事，驾山倒海而出，锣鼓敲动，鱼龙曼衍，辉煌灯烛，一片琉璃。盖金阊戏园不下十馀处，居人有宴会，皆入戏院，为待客之便"（《清嘉录》卷七）。中元节盂兰盆会，或剪红纸灯，状如莲花，焚于水中，称为"水旱灯"，有普照幽冥之意。八月桂花飘香，灯船更是彻夜畅游。

民国时期，桃花坞灯彩大都由扎纸店制作，1925年成立冥器行业公所。然灯彩并不很盛，仅在元宵节时扎一些简单的走马灯、兔子灯之类，供儿童游戏而已。其他季节则较清淡，为维持生计，大部分纸扎店都兼营冥器，清明节也扎些风筝，有人筝、鹰筝灯等，品种不多。1929年苏州丝绸国货救济会举行提灯游行，据《苏州明报》9月29日报道，"各团体持灯排队至公共体育场汇集"，"务挂奇异灯彩"，有宝灯、狮子灯、荷花灯、蝴蝶灯、一星高照灯、龙盘灯、孔雀开屏灯、凤穿牡丹灯、雀梅灯、鹦哥灯、盆景灯等，并将"苏州国货丝绸机织救济会"字扎成排灯。1936年至1951年期间，桃花坞的纸扎灯彩业主要服务于戏剧衣箱。新中国成立后，每逢节日，都要张挂彩灯，故灯彩制作逐渐繁盛起来，1951年，苏州纸扎灯彩店共有十八家，生意比较好的有阊门西街18号的新美斋纸扎号和和河沿街15号的顺云祥纸扎灯彩号。1956年，纸扎店艺人都参加了合作社，起初叫新艺灯彩生产合作社，后来并入苏州民间工艺厂。该厂有专门的灯彩车间，刚开始仅生产圆形的髹灯，制作较简单，后在一些老艺人的努力下，传统灯彩逐渐恢复，如1959年灯彩艺人章仲甫为国庆十周年扎制了一只小型"龙船灯"，精巧工丽。1959年全国花灯比赛，苏州灯彩以"造型优美、古朴典雅、技艺精湛"被评为灯彩行业第一，一举成名。1965年国庆节，苏州民间工

艺厂经过细致筹备，在拙政园举行了一次盛大的灯彩展览，其中有吕仁昌等制作的“过桥落篷”、吕泉福等制作的“大丰收”等，灯展期间，开放夜花园，万人空巷，前往参观。后来又移至南京玄武湖、镇江伯先公园展出，深受当地群众喜爱。南京长江大桥落成时，灯彩厂艺人们又通力合作，制成一只长达三米多的“长江大桥灯”在大桥桥头堡陈列。1972年，苏州灯彩又参加在北京民族文化宫展出的全国工艺美术展览会，“苏式”灯彩因此而享誉全国。“文革”后，桃花坞灯彩行业多次参加灯彩展览和工艺美术展览。1979年夏，在网师园举办的夜花园灯彩展览中，吴仁昌、吕全福、浦海泉设



○周其新制六角亭子走马灯



○吕泉福制六角型艺术灯



○周其新制水漫金山壁灯

计的大型“龙船灯”，形态逼真、结构巧妙，雅致秀丽，具有浓郁的苏州古典园林建筑特色，被选送全国工艺美术展览会展出。此后艺人们又相继推出了“红楼梦”、“虎丘转灯”等新灯彩。1985年国庆节，拙政园再次举办灯彩展览，展出作品几十件，其中有吕泉福、浦海泉制作的“龙船灯”、“凤船灯”、“过桥落篷灯”、“虎丘壁灯”等，周其新、陆棣合作的“双龙戏珠灯”、“水漫金山壁灯”、“龙凤呈祥灯”、“荷花型艺术灯”、“九层宝塔灯”等各种以亭台楼阁为主体造型的走马灯，潘乐熙、施逢春还推出了大型电动人物造型灯“七品芝麻官”、“济公”、“双推磨”、“荷花仙子”、“孙悟空三打白骨精”等。在苏州展出后，又先后与无锡、广州、西安、桂林、北京等地联合展出，备受观者赞赏，大大拓展了桃花坞灯彩艺术的表现形式和深度。八十年代末，苏州灯彩精品前往新加坡展出，开幕当天黄金辉总统、李光耀总理前来观展剪彩，场面极其隆重，后又到泰国首都曼谷展出，盛况空前，桃花坞灯彩再度辉煌。九十年代后，企业改制后的苏州灯彩，因劳动力成本提高，售价低，利润薄，急剧衰退，目前已面临消亡的命运。

（二）桃花坞灯彩的艺术风格

桃花坞灯彩之所以博得人们的喜爱，就在于它能融装扎、裱糊、剪纸、刻纸、绘画、绢人、泥人等多种技艺于一身，巧妙结合，从而实现了造型优美、结构精巧、色泽鲜明、装饰华丽、画面工致、花样出奇的艺术特色。在形形色色的花灯中，尤以走马灯最能体现“苏灯”特色，点燃时光华璀璨，引人入胜。民国时人次公有《新年竹枝词》咏走马灯曰：“随风旋转似圆圈，宛宛神情亦自然。如此循环终不息，儿童拍手笑声连。”

传统桃花坞灯彩的制作材料异常丰富，有纸、绢、纱、罗、麦、竹、玻璃等。远在宋代时，就记载有无骨灯、鱿灯、珠子灯、罗帛灯等，可惜均已失传。范成大《吴郡志》卷二提到万眼罗和琉璃球两种灯彩，作者《上元纪吴中节物俳谐体三十二韵》于“万窗花眼密”句下注道：“万眼灯以碎罗红白相间砌成，工



○纱灯铺　徐扬《盛世滋生图》摹本

夹妙天下，多至万眼。"于"千隙玉虹明"句下注道："琉璃球灯，每一隙映成一花，亦妙天下。"范成大对这两种灯特别欣赏，写过好几首诗，《吴灯两品最高》诗云："叠冰影里百千光，剪彩球中一万窗。不是齐人夸管晏，吴中风物竟难双。"以后万眼罗和琉璃球就成了苏灯佳品的代名词。袁学澜《灯节行》就这样咏道："吴趋坊里最繁华，曼衍鱼龙不知数。就中擅名万眼罗，玉栅缭丝巧样多。"在徐扬《盛世滋生图》上，绘有八家经营灯彩的店铺，市招有"灯店"、"灯局"、"灯笼"、"灯笼老店纱灯"、"专办各种纱灯"、"雅式纱灯"。由于薄如蝉翼的纱绢向为苏州名产，各式纱灯也就大放异彩。苏州人还将各种碎玻璃入炉重熔，制成各式挂灯、台灯，也颇有特色。

同样，灯画的题材也是花样繁多，有花果、鸟兽、亭台楼阁、山水人物、戏剧故事等等，新制迭出。画面都以精细巧丽为尚，工笔写意兼有，雅而不俗。即使是缨络须缀、宝带、镶嵌等装饰，也一丝不苟，务逞新奇，突出了苏灯的婀娜之态。

三、精粗巨细铜锡器

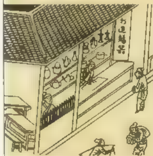
自古以来，浑厚古朴的铜锡器一直与风物清嘉的苏州有着不解之缘，从春秋时期干将、莫邪剑，到后来兴盛不衰的仿

古铜器工艺和日用之物无所不具的铜锡器，苏州书写了一段悠长的铜锡器文化历史

（一）"做煞河沿街"

明青铜八卦兽纽盖熏炉 太仓博物馆藏

苏州冶铸技术，最早可上溯到相当于夏商时期的马桥文化，但相对于中原，吴地的工艺水平明显落后。进入春秋后期，吴国青铜文化却一下步入辉煌时代。苏州相门仓街发现青铜器窖藏，出土鼎、盘、甗、瓿、鉴、器盖、编钟、剑等十件青铜器，虎丘千墩坟东周墓出土的铜鼎、三足提梁盉，以及其他地区出土的吴王光鉴、吴王夫差矛等，制作精细，纹饰布局合理，图案华丽，显示出高超的工艺水平。这段辉煌的历史，似乎至战国初年戛然而止，此后少有器物出土。直至元代才见平江王吉能修补和仿铸古铜器的文献记载，他的名声与杭州姜娘子相并，高濂《遵生八笺·燕闲清赏笺上》说："元时杭城姜娘子、平江王吉二家铸法，名擅当时。其拨蜡亦精，其炼铜亦净，细巧锦地花纹亦可人目，或作鎏金，或就本色，传之迄今，色如蜡茶，亦为黑色，人多喜之。因其制务法古，式样可观，但花纹细小，方胜龟纹居多。平江王家铸法亦可，炼铜莹净，拨蜡精细，但制度不佳，远不如姜。"至明万历、天启年间，有蔡姓者，铸造仿古铜器自成一派，称为"苏铸"。明代中叶的苏州，古董造假成风，甚至出现了专业作坊。由于苏州人手巧，做工地道，几乎对任何工艺的模仿都有高手。隆庆、万历年间，吴门仿古名家周丹泉，在景德镇设窑烧造，人称"周公窑"，一器出来，千金争市。宣德炉是明代宫廷制作的焚香铜炉，名噪一时，为满足达官贵人对宣德炉的奢望，仿制者不绝。赵汝珍《古玩指南》第六章说："仿制之最早者为吴邦佐，按吴氏为宣德时参与铸炉之一员，宣炉停铸之后，吴氏即照宣炉之法并雇用铸造宣炉之工人自行铸冶，故其所铸之炉，直可与宣炉等，其款字为'琴书侣'或直书名其名。同时尚有高氏者，其名未详，其情形与吴氏同，故所铸之炉亦甚佳妙。此外尚有丑闲主人者，亦不详其姓氏，与高氏同时，铸炉亦精。其他仿制者甚多，但究不能与吴氏等相比也。至玉堂清玩主人为严东楼，凡严氏之炉，皆系劫取宣炉之无款者充为己有，非其所制，故玉堂清玩之炉不得列在仿制之内也。嘉靖初，学道仿制亦佳，惜亦不知其人也。万历、天启间


○锡器作 传仇英《清明上河图》摹本）

有施念峰，万历末金陵之甘文堂，苏州之蔡家，均以仿宣著称者。以后吴中之徐守素、周文甫等亦以铸冶名世。明末则有汤子祥，亦称好手。清则雍正、乾隆两朝均极力摹制，惟均无珍品，惟巴格之仿宣，可比宣器。此外无闻也。”这说明仿制高手大都出在晚明，且已出现职业化趋向。乾隆、嘉庆时，许多仿品，无论是形制、铭文、纹饰还是厚薄、轻重、色泽等，都能与原器相同。

除此以外，日用铜器、锡器也是制作精巧、花色品种繁富，高手辈出。王士禛《居易录》卷二十四说：“近日小技著名者尤多，皆吴人，瓦壶如龚春、时大彬，价至二三千钱，铜炉称胡四，扇面称何得之，锡器称赵良璧，好事家争购之。然其器实精良，非他工所及，其得名不虚也。”阮葵生《茶馀客话》卷十记“以艺成名”者，有“赵良璧、黄元吉、归懋德治锡”，“蒋抱云、王吉治铜”，“皆名闻朝野，信今传后无疑也”。

据乾隆《苏州府志》记载，当时业铜作者居城西“不下数千家”，“精粗巨细，日用之物无不具”。《吴门补乘》也记载阊门附郭有铜杓浜，铜匠世守其业而不迁。河沿街因为聚集了大量铜铁手工艺人，作坊云集，榔头丁当，故而老苏州人有“做煞河沿街”的记忆。旧时，有王中文、赵二大、姚承和等制炉坊作名号。据1950年苏南区苏州市商业调查记录，时苏州铜锡作有五十户，有百分之九十集中在河沿街、东西中市和阊门内下塘一带。五十年代初，这些作坊的手工业者都走上合作化道路，有的并入五金厂，有的转入机械制造厂，专业制作日用铜锡器皿的，就只剩红旗五金社一家，传统铸造技艺至今已基本消失。

（二）桃花坞铜锡器工艺特点

桃花坞日用铜锡器，品类繁多，主要有手炉、脚炉、汤婆子、茶壶、蜡钎、瓶、罐、水烟袋、锁钥、帐钩、笔帽、墨盒等。手炉俗称“袖炉”、“捧炉”、“火笼”，系旧时江南人家的闺房小姐、妇人以及读书人等冬季暖手之用。手炉始于何时，难以稽考，它盛行于明清民国时期，六十年代前后苏州民间仍有

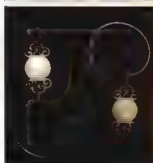
使用者。苏州制作的铜手炉享誉四方，明无锡华师伊夫妇墓就出土过两件鎏金铜手炉，形制相同，盖面微呈弧形，炉直口，凸肩，腹斜收成平底，底和器身交接处有一凸棱。一件盖面交错四方如意云纹和镂空“卍”字纹，另一件盖面交错六瓣花纹和圆形镂空纹。净室焚香是晚明苏州士大夫清雅生活的重要组成部分，与此活动相关的瓶花、香炉、香熏、香袋等开始流行。随着与海外联系的增强，各种香料也大量输入，文人开始以熏香为时尚，如明人诗文中有相当多的篇什涉及香炉、香熏、香盒等器物，其中“袖炉”就是香炉的一种，与手炉之制有异曲同工之妙。高濂《遵生八笺·起居安乐笺下》说：“袖炉，焚香携炉，当制有盖透香，如倭人所制漏空罩盖漆鼓熏炉，似便清斋焚香，炙手熏衣，作烹茶对客清谈之具。今有新铸紫铜有罩盖方圆炉，式甚佳，以之为袖炉，雅称清赏。”文震亨《长物志》卷七也说：“熏衣炙手，袖炉最不可少，以倭制漏空罩盖漆鼓为上。新制轻重方圆二式，俱俗制也。”既称“倭制”，其法当由日本传入。

苏州铜锡器制造工艺，主要分铸造和打制两类。铸造多艺术观赏品，打制以日用品居多，“打铜街”由此而来。打制成型后，还在器具上通过錾、刻、雕、批、镶嵌等各种工艺进行



◎清铜鸟笼钩







◎帐钩（许逊藏）



○紫铜手炉

装饰，造型和刻花追求精巧、光洁，线条灵动细腻。花样品种繁多，基本以花卉、动物、吉祥文字、几何图案为主，具有明显的求吉纳福涵义。炉盖上往往镂空雕刻花鸟，讲究的炉身、墨盒、烟筒上还浅刻诗画，造型精致，气息文雅

第五章　桃花坞工艺美术的精神价值

如同它美丽的名字，桃花坞孕育了迷人的文化，不但孕育了风流倜傥的文士，也孕育了闻名遐迩的工艺美术。无论是精雕细琢的艺术精品，还是活灵活现的民俗风物，似乎都透露着某种特有的气息，是那么的浑然天成，又是如此的雅逸精丽，当人们享受这种物质产品的同时，自然会被这种气息所深深感染，这也许就是桃花坞工艺美术经典的魅力。

第一节
桃花坞工艺美术的艺术品格

任何艺术的核心都离不开审美，桃花坞工艺美术作为一种经典，凝结着文人文化的精神内涵，虽然它所创造的工艺美术产品繁复多样，但所有的门类都有相类同的审美特征。正如日本学者键和田务在《设计史》中所说："风格，是由造型的有机素材与技术产生的东西，具有时代性或地域上独特的表达方式。"

一、华丽秀美的审美特质

从桃花坞工艺美术的整体考察，它的内心虽崇尚古雅，外表却奢华秀丽，这是桃花坞工艺美术与其生活方式最协调的审美特质，华丽和秀美难以分割。明人王锜在《寓圃杂记》卷五中谈到成化以后的苏州时说："以至于今，愈益繁盛，闾檐辐辏，万瓦甃鳞，城隅濠股，亭馆布列，略无隙地。舆马从盖，壶觞罍盒，交驰于通衢。水巷中，光彩耀目，游山之舫，载妓之舟，鱼贯于绿波朱阁之间，丝竹讴舞与市声相杂。凡上供锦绮、文具、花果、珍羞奇异之物，岁有所增，若刻丝累漆之屏，自浙宋以来，其艺久废，今皆精妙，人性益巧而物产益多。"这是一幅苏州生活与艺术交织的彩色画卷，从华丽中可以见出秀美：水榭画舫闲适的生活和奢华的装饰，丝竹歌舞委婉的声腔和优雅的舞姿，家具陈设不事雕琢的古朴和考究的造型，文具器物的精雕细刻和风雅品位。



○女舫衣（苏州民俗博物馆藏）

华丽秀美几乎统摄着桃花坞工艺美术每一个细节，使



○唐寅《前蜀宫女图》

它突破了历史上流传下来的传统风格，成为最时尚的艺术。这不仅是一种天然的水乡生态，还与书画、戏曲艺术的滋养有着密切的关系。《醒世恒言》卷十六《陆五汉硬留合色鞋》曾描写当时时髦人物的装扮："头戴一顶时样绉纱巾，身穿着银红吴绫道袍，里边绣花白领袄儿，脚上白绫袜、大红鞋，手中执一柄书画扇子。"这种红白如火如荼的配色，当然是艳丽的，而"手中执一柄书画扇子"却是雅致的。同样，吴门画家笔下的仕女，也都具有这样的特色。文徵明的人物画绝少，《湘君湘夫人》是他存世不多的仕女画之一，写《楚辞·九歌》中的湘君、湘夫人，画面空寂，除去落款外只有人物，周围大片空白，反映了画家力追高古的情怀。但两位女子身躯纤细，飘逸而行，一人白襦红裙、高髻髻，手执纨扇，另一人红襦白裙低髻，紧随其后。她们的服饰也是一种雅丽，从中不难看出明代女子时尚的身影。唐寅的《孟蜀宫妓图》就更显示出与现实生活接近的一面。民国苏州时装人物明信片，引领时尚的女子多身着华丽的绣衣，手拿一把



■ 去林红珊瑚雕 · 王

书画扇或洒金折扇。

苏州秀丽的山水，早已是文人隐居的首选。一种散淡、休闲的气氛弥漫开来，易于形成秀美的特色，体现为素雅和小巧，这两者又是相互关联的。如专诸巷玉雕擅用俏色，因材施艺，保留材质的原色。昆曲唱词和动作的优雅，舞台布景和道具的简约，剧装戏服不但多用绸缎，还以刺绣极尽装饰，使之光彩照人。再如红木小件，虽然看似小巧，但其所含的技术含量并不亚于大件家具，甚至还有过之，再加上紫檀等高档材料本身的细腻质地、天然纹理和静穆色泽，更体现出华丽和雅致的和谐。而更多以紫檀为材质的笔筒、扇骨、棋盘、如意、雕像等，都成为桃花坞匠人施展才艺的领域。这种审美特质对工艺美术创作提出了更高的要求，既要有内敛的情态和对于品位的艺术敏感，还需要手头良好的控制力，在精工中体现细腻，施华丽时不忘温婉。这也成就了桃花坞工艺美术悠久隽永的艺术魅力。

二、材美工巧的工艺追求

追求材美工巧，一直是中国古代手工艺的传统。它不仅体现了古人对物质材料的认识和选择，而且强调了人的技艺发挥，体现了对材料和技艺的最大尊重。而桃花坞工艺美术进一步发展了材美工巧这一传统，更加追逐精良稀贵的材质和技艺水平的精益求精。

王士性在游苏州后，说道："姑苏人聪慧好古，亦善仿古法为之，书画之临摹，鼎彝之冶淬，能令真赝不辨。又善操海内上下进退之权，苏人以为雅者，则四方随而雅之，俗者，则随而俗之。其赏识品第本精，故物莫能违。又如斋头清玩、几案、床榻，近皆以紫檀、花梨为尚，尚古朴不尚雕镂，即物有雕镂，亦皆商周秦汉之式，海内僻远皆效之，此亦嘉、隆、万三朝为盛。至于寸竹片石摩弄成物，动辄千文百缗，如陆子匡之玉马，小官之扇，赵良璧之锻，得者竞赛，咸不论钱，几成物妖，亦为俗蠹。"（《广志绎》卷二）王士性还得出了一个

结论："惟东南吴越间，止生人不生物 人既繁且慧，亡论冠盖文物，即百工技艺，心智咸极巧异常，虽五商辏集，物产不称乏，然非天产也，多人工所成，足夺造化 "（《广游志》卷下）在他看来，江南物质文化的发达，乃"人工"、"心智"使然，这恐怕是许多人对苏州物质生产的看法和认识 正德《姑苏志》卷十四则从人文地理方面来作归纳："郡城之俗，大校



宫装

尚文，而其西过华，其东近质。郊郭下县，则依山者多俭，或失之固；依水者多智，或失之诈；滨海者多阔疏，或失之悍。善者，君子之教也；失者，细人之习也。”又说：“孔子谓宽柔以教，不报无道，南方之强也。斯言尽之，终古不易。今吴民大率柔葸，或遇上慢下暴，往往容隐，弗之校焉。”正是这样的心性，使苏州人从事手工艺，有一种天然的态度，力求工巧精细。周嘉胄《装潢志》云：“装潢能事，普天之下，独让吴中。吴中千百之家，求其尽善者，亦不数人。往如汤强二氏，无忝国手之称。后虽时不乏人，亦必主人精审，于中参究，料用尽善，一一从心，乃得相成合美。俾妙迹投胎得所，芳名再世，功岂浅鲜哉。”再如苏州绣娘绣制一只小猫的眼睛，需要十几种色阶相近的色线，运用近十种不同的针法。就连一副纸牌，苏州人也都做得无比精致，冯梦龙《马吊脚例》就说：“牌式必须官样，如太仓卫前、昆山司马桥、苏州桃花坞并称牌薮，以夹青纯棉纸者为上，若细画者谓之小娘牌，狭小者谓之大牌（如苏州封门牌类），矮阔恶者谓之孤老院牌（如苏州唐家牌类），墨写模糊难辨者谓之鬼牌（江西多用之），俱勿用。”这种精细加上巧思，还促成了剧装戏衣独领风骚的结果。从明嘉靖间重新改良后的昆曲艺术，以其幽婉的魅力成为戏曲



○紫檀木螭虎纹镶银丝瓶



○红木嵌螺钿印盒

中影响深远的剧种，从而也带动了剧装戏服的发展。桃花坞人依靠本地高超的丝绸刺绣技术，借助丝线本身的光彩度，施绣后的凸出感，再通过丰富的深浅配色变化，从而在光滑的丝绸面料上凸显了装饰的立体效果，使观者能从不同角度感受到戏衣装饰的画面变化，营造出如同绘画一般的感觉，突出了舞台效果，而手工盘金扣子又进一步烘托了这种艺术效果。

明中期之后，依靠对外交流的良好环境，苏州汇集了许多珍贵的原材料，为其精制工艺的发展提供了得天独厚的条件。紫檀、花梨、乌木、沉香、犀角、象牙等大量海外输入材料，被用于工艺美术欣赏品的制作。上海宝山明苏州人朱守城墓棺中出土了许多文房用具，均由珍稀材料合制而成，计有紫檀木制笔筒一件；紫檀木嵌大理石笔插屏一件；紫檀木制文房盒一件；红木镇纸三件，其一中间嵌白玉卧犬，其二中间嵌素面桥形白玉饰，其三呈长方形，正面边缘以银丝镶嵌云雷纹图案一周，面上嵌饰狻猊、[illegible]图纹螺钿；印盒三件，其一红木制，盒盖嵌螭虎纹螺钿，其二红木制，圆形，素面，圈足，其三紫檀木制，圆形，盒面原嵌螺钿，图案为两立鹤，旁有苍松一株，盒面和盒底边沿各嵌一周银丝缠枝和螺钿花卉图案；圆盒一件，桂圆木制，椭圆形，通体素面，利用本色抛光制成，盒盖内刻篆字“昭来堂”三字；竹刻香熏一件，朱小松制，盖和底座均用紫檀木制成；砚台两件，其一为端砚，其二为青玉砚；瓶一件，紫檀木制，通体浮雕螭虎纹，在口沿和圈足各以细银丝镶嵌云雷纹和变体雷纹一周。另外，还有随葬剑一柄，握柄部位紫檀木制，浮雕螭虎纹，与紫檀瓶和竹刻香熏的盖和底座上的螭虎纹基本相同，可能出于同一工匠之手。木梳二件，放置在一红木盒中。从这些文物中，可见紫檀木在文房器具中已被普遍使用，且制作技艺娴熟、高超，与竹木雕刻、琢玉、嵌螺钿、掐银丝等多种传统工艺融会一体，自然天成。

三、雅俗共赏的美学理想

雅俗共赏是桃花坞工艺美术与时代风格最接近的审美特征。雅俗分流是中国封建社会长期形成的文化格局，而明代中期开始的雅俗合流，则是时代变革的结果。这种变革随着经济、政治两方面的转折悄然而至，连带着改变了几千年来的道德观念。于是富有阶层随心所欲，新兴市民不甘落后，奢靡之风愈演愈烈，礼制约束日益松弛。且士人沉迷物质享受，便不分雅俗，桃花坞工艺美术必然包含了雅俗两种审美因素。就“吴门四家”而言，沈周、文徵明是典型的文人画家，仇英是以卖画为生的职业画家，唐寅介乎两者之间，是具有文人气质的职业画家。其中，沈、文两人以尚雅著称。沈周年龄最大，生于宣德二年（1427），历经正统、景泰、天顺、成化、弘治，终于正德四年（1509）。他一生未仕，书画诗文皆有成就，画风平和疏淡，善画山水，但许多作品都以文人雅集、交往、送别为题材。文徵明生于成化六年（1470），历经弘治、正德，终于嘉靖三十八年（1559）。他随沈周学画，曾任翰林院待诏，后辞官回乡，杜门不出，过着闲散的田园生活。他书画诗文皆工，最善山水，兼工花卉、兰竹、人物，虽性格随和，但不阿谀权贵，被称为“旷世高士”。他也有许多作品反映文人生活和江南庭院小景。“吴门四家”之后的部分苏州画家则有“俗化”倾向，他们以文人画的笔墨，描绘世俗生活场景，如李士达、张宏、袁尚统等。袁尚统所作《晓关舟挤图》表现的就是清晨阊门水门舟楫拥挤的世俗场面。从沈、文的雅，到后期画家的雅俗合流，充分说明了桃花坞艺术的审美走向。



◎明末苏工玉牌饰（黄鹤钟供图）

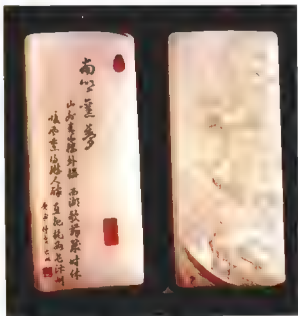
首先，这种审美取向打破了文人的畛域之见，文人与艺匠之间的往来渐多，如雕刻艺人江春波制作的用具和家具，极受文徵明父子、唐寅等人的赞赏。苏州发现的文徵明书并篆额、碑刻艺人简甫刻石的碑记，可以想见他们之间的亲密关系。王世贞则延请寓居苏州的裱工强百川到太仓弇山园装裱书画，待若上宾，馈贻极厚。这一切都使精英文化和世



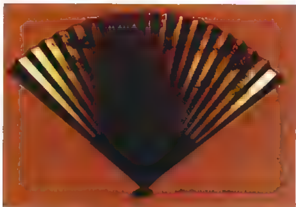
○仿任熊《万丈空流》书画插台屏

俗文化之间有了更为密切的合作和联系，因此，在桃花坞身为匠人，并非低人一等，尤其是从事特种工艺美术，身怀绝艺的能工巧匠更受到尊重，这也是桃花坞能够吸纳四方匠人，工艺不断提高的重要原因。

其次，由于文人审美思想的影响，桃花坞工艺美术日趋雅化，仿古就是表现的一面，如各类成扇、插屏、香炉、铜镜、奇石、家具等，皆追求古意，赏花用的花瓶，焚香用的熏炉，也都以古式为佳。《遵生八笺·燕闲清赏笺中》就提到一种苏州出品的匙箸："匙箸惟南都白铜制者适用，制佳。瓶用吴中近制短颈细孔者，插箸下重不仆，似得用耳。余斋中有古铜双耳小壶，用之为瓶，甚有受用。磁者如官哥定窑虽多，而日用不宜。"这是汲取古器精华的再创造。桃花坞一直是中国最重要的仿古玉器生产中心，虽是仿古，却是被高度推重的的高价工艺品。为了仿古，有的还托名前代名人如梅道



唐伟琪玉雕南乡旧梦牌

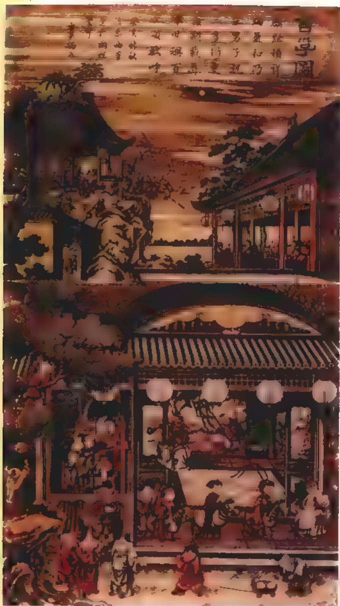


○沙镂泥金画扇

人、赵子昂，在古玉上赋诗作画。追求诗书画印四绝，且具有写意风格的玉器，特别受到欢迎。所制器形多古彝、配饰、文具之类。明末陆子冈就是兼工时做和仿古的大师，所镌玉器“工致侔古”、“与古尊彝同”，传名久远。时至今日，仿古炉瓶依然是最能代表桃花坞琢玉工艺水平的常规产品。

由于市民对上层文化的追慕，促进了上下两个阶层审美观念的融通，工艺美术的雅俗界限模糊。从明中晚期开始，折扇成为苏州各个阶层怀袖展玩、彰显风雅的物品。与蜀扇华绚差俗，杭扇、徽扇稍示清雅不同，苏州最重书画扇，且多为素白金面，便于购求名笔图写，由此相继而出了许多匠骨刻坠高手，在吴地考古中发现大量以折扇殉葬的现象，形制非常丰富，扇骨质地有紫檀木、鸡翅木、棕竹、漆竹等，扇面有素面、泥金、洒金诸种，很多都是名人所绘的山水、花鸟、人物画，可见本为怀袖雅物的折扇，已成为苏州一带人们附庸风雅的习风流俗，而女用折扇的出现，更是苏州雅风浸俗、开风气之先的有力证明，成就了桃花坞折扇以精雅见长的风格特征。

在文人的主导和影响之下，桃花坞诗文书画陈陈相因，艺文名家层出不穷。这些世代累积的文化资本，将诗书画印



清桃花坞年画 百子图



清桃花坞年画 捉拿铁金翅

结合的艺术形式，诗情画意的审美趣味，深深融入到工艺美术的创作上，使桃花坞工艺美术的文雅之气更加浓厚。突出如折扇、顾绣、琢玉、竹木牙雕器等。陆子冈最突出的特点，就是将这种模式引入到他的玉牌创作中。他的玉牌，图文设计巧妙，铭文诗句多为五言、四言，书体以篆字和隶字为主，镌刻清秀有力。落款形式均用书画，刻字多用阳文，也有用阴文，或阳文、阴文各一字，款署之印，或两……字，有“子冈”、“子刚”、“子刚制”等，刻在器底、背面、把下端、盖里等处，不求显目。常熟博物馆所藏陆子冈制“白玉……乔观书牌”，正面阳刻边框内琢浅浮雕“二乔观书”。图中两位妙龄少女并肩而坐，凝神观书，具有浓厚的生活气息。背面边框内去地琢阳文隶书五言诗一首：“国色人间少，乔家竟得双。共观黄石略，佳婿足安邦。”整个造型规整典雅，线条圆转流畅。这种艺术结构形式，与创作主体的个人文化修养和生活环境都有密切关系，对从业者的综合文化素养提出了更高的要求。

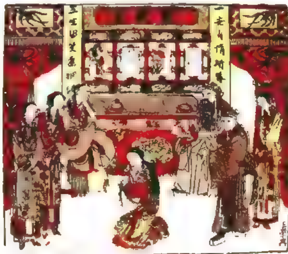
其三，城市生活的繁荣，奢靡之风的弥漫，必然改变着工



○戏文摆件（苏州工艺美术博物馆藏）

人的思想和生活情趣。一向以清高自鸣，以超凡脱俗相尚，以混迹世俗为耻的传统士人，也慢慢由雅趋俗，从思想到审美都出现了不同程度的俗化痕迹，民间装饰艺术开始走入大雅之堂。最突出的表现，就是吉祥图式被广泛用于工艺美术的装饰语境中，成为明清桃花坞工艺美术的主流。如《吴中文物》收录的明代苏州玉雕作品"白玉双联带扣"，菱花形的扣体表面外侧以阴刻手法琢出蝙蝠纹，中心透雕双钱与盘长，寓意"福在眼前"，两侧枝蔓叶肥，环琢成如意头，内区透雕菱花形枝，取"福意绵长"之意，本为文人享用之物，却透露出浓郁的民俗气息。

作为昆曲艺术的发源地和戏曲艺术的中心，看戏、听曲、演戏成为明中期以后苏州市民百姓生活中不可或缺的文化娱乐活动，因此，戏文故事成为桃花坞工艺美术装饰的主要题材，再加创作、演出队伍的日益充沛，相对于其他地区而言，苏州戏曲内容的素材更加丰富，所以工艺美术形成了以戏文故事为主要表现形式的地域特点，这在桃花坞木刻版画、灯彩和各类雕刻艺术中都有突出的体现。



青林花芯注画（占杜香）

第二节
桃花坞工艺美术的影响

在传统手工艺时代，由于工艺美术使用的材料和水土、风俗、人情息息相关，所以工艺美术总是具有地方性特质，甚至会成为一个地方的标志，而这个地方也会因为这种工艺传统而名闻于世。同时，工艺美术发展，不仅能推动整个社会生产力，改变社会经济结构，增加商业流动，改变城市布局，促进区域之间的交流，而且对人们的政治、经济、文化观念的改变都有重大影响。桃花坞工艺美术在对外传播和发生影响的过程中，也对当地的文化和人们的心理产生了或多或少的影响，提升了本地区文化的品格。桃花坞工艺美术自明清以后，就以其先进性的品质和极富江南地域特色的文化内涵，张扬了江南区域文化，奠定了它在全国的地位，成为各地仰慕的对象和仿效的楷模。

一、艺术化的追求

正如王士性所论苏州物产，"多人工所成，足夺造化"（《广游志》卷下）。"足夺造化"，反映了实用和艺术的完美结合。而这种造化之功，不仅需要熟练的技术，更需要精心构思以及吸收融合其他相关艺术的长处，因而具有较高的文化知识含量。桃花坞工艺美术正是扩大了这样一种内涵，代表了江南文化最精神化的一面，从而带动了外地人对于江南艺术的向往之心。而桃花坞工艺美术消费规模的不断攀升，在某种程度上也刺激了人们对于它的热情参与，绘画、营



○任熊网发绣吕灵子《迦陵填词图》



○李娥英绣傅抱石人物画



○丰子恺漫画《苏州人》

造、各种手工艺都成为重要的致富之业。因此，桃花坞人既是艺术创造的参与者，又是这种文化成就的享用者，特别是文士的参与和主导，将文人的审美品位带入进来，从而进一步提升了桃花坞工艺美术的审美价值，使工艺成为情趣的化身。正如黄宗羲在《余若水周唯一两先生墓志铭》中提及周齐曾（唯一）说："唯一山林标致，一器之微，亦极其工巧。尝拾烧馀为炉，拂拭过于金玉。又得悬崖奇木，制为养和，坐卧其间。"文人的风雅、清赏，即使是身处退隐之境，也会把这种秉性发挥得自觉而又淋漓。而这种对于日常生活的创造热情，对于艺术化生活方式的自觉和习惯，恰恰是桃花坞工艺美术留给人们的最宝贵遗产。

而这种艺术化的追求，首先表现为对"雅"的崇尚和摹仿。其次，生活风尚的艺术化，同样影响到了生活的情趣和对高档工艺美术品的日常把玩。桃花坞人谈谐、听曲、交游、博弈、狎妓、收藏，好玩之风盛行，举凡玉器、漆器、竹木牙角雕器、折扇、铜炉、泥人等，都成为他们赏玩摩挲的对象。除去收藏以外，置书、养鱼、插花、焚香、品茶等，也都成了人们居家生活的重要内容，与此相关的一些用具和装饰，都分外考究。为配合室内清雅的环境，除了以天然的硬木家具为陈设以外，他们还多在案头配置一些子物，如各类花瓶、盆景、古玩、文房用具等等。其余精美的刺绣、缂丝、织锦产品也被用于装点，竞趋华美成为流行时尚，素洁清雅成为工艺品的品评标准。袁学澜《吴郡岁华纪丽》卷六记苏州人夏日消暑情景："伏日炎灼如焚，游闲子弟争携画舫，载酒肴，招伴侣，呼朋引类，檥棹于胥江万年桥畔，或虎阜十字洋边。水窗敞开，风来四面。荷香柳影之间，青幔遮阳，碧簟消暑，佳人雪藕，公子调冰，随意留连，作牙牌、叶格、马吊诸戏，谓之斗牌。或习清唱，白堤两岸，青舫相衔，高架棚灯，争相赌曲，夜以继日，谓之曲局。或即凉亭水榭，招盲女琵琶，弹唱新声绮调。更有游士滑稽，演说稗官野史，杂以科诨，以资嬉笑，谓之说书。豪家置酒属客，各于此时递为清暑之宴。盖当烁石流金，



○ 清初桃花坞年画《对弈图》（大英博物馆藏）



○ 清女服刺绣袖边

无可消遣，因借乘凉为行乐计也”即使是纳凉这样的常事，也有种种讲究，其中涉及的民间美术工艺品就不知多少。

总之，无论是过去还是现在，从苏州人悠悠闲闲的街巷生活中，在风雅流传的昆曲评弹艺术中，当然还有信手拈来的工艺品中，无不折射出吴人品性的优雅和生活的精致。艺术与生活的完美结合，塑就了桃花坞工艺美术的经典品格，成为世人追慕的理想。

二、包容与创新

苏州临海跨江的开放地理区位，势必会影响到当地人的生活习惯和文化心态。早在西周末年，随着泰伯奔吴，就开始了中原文明和土著文明的结合，春秋战国时期，又造成了吴越两地及楚文化间的振荡、交流与整合，形成了多元一体的文化结构。从晋室南渡再到后来的宋室南迁，数番与中原文化的融会，明清时候外来文化的渗透，更是强化了其开放的自觉性，在这样的历史文化格局中，桃花坞工艺美术也必然呈现出开放与包容的性格特征。



○清初桃花坞年画《西湖十景图》，大英博物馆藏

与海外的联络，为桃花坞工匠们提供了范围更广的材料来源，为其模仿中进行独立的创造，提供了有利的环境。如文震亨《长物志》卷五提到讲究的装裱，引首部分可采用“高

丽茧纸”或“日本画纸”。《格致镜原》卷三十七引《博物要览》云：“高丽纸以绵茧造成，色白如绫，坚韧如帛，用以写字作画，发墨可爱，此中国所无，亦奇品也。”又引《清异录》云：“建中元年，日本使真人兴能来朝，善书札，有译者乞得章草两幅，笔法有晋人标韵。其纸一云女儿青，微绀；一云卵品，光白滑如镜面，笔至上多褪，非善书者不敢用，意惟鸡林纸可与比肩。”这两种纸品，均为“泊来品”，明末清初之际，一般士人无缘得见，但桃花坞工匠或作仿制，在金花笺的基础上进行改造，取而代之。有的“泊来品”则借鉴国外工艺并加以创新，给工艺美术增添了一丝“洋气”。郎瑛《七修类稿》卷四十五“倭国物”就提到来自日本的几种工艺技术，有“泥金”、“描金”、“洒金”、“缥霞”、“彩漆”；“木铣”、“软屏风”等，“皆起自本朝，因东夷或贡或传而有也”。苏州髹漆匠杨埙就采用“泥金”、“缥霞”的画漆之法，制作屏风器具。杨埙的这套技艺究竟传承自哪里，至今还是悬案，但关于“杨倭漆”的文献记载却有多处。苏州工匠仿制西洋“时乐钟”的记录，可以在《城内圆明园做钟处钟表细述清册》中见到。将日本金银莳绘技艺与中国书画艺术相结合，成就了桃花坞的重金雅扇。

开放式创新是桃花坞工艺美术生命力的源泉，也是其与时俱进的重要推动力。以折扇为例，桃花坞折扇初以紫檀、象牙、乌木等为原材料，后发展以棕竹、毛竹。扇骨艺人刘玉台就以白竹为骨，所制光滑可鉴，后水磨扇骨成为桃花坞折扇的代表品种。明末清初苏州市场上还出现了纸团扇，它的前身是沼扇，精工细作，售价较高，多为官吏、士绅以及部分文人使用，以标榜风雅。再如桃花坞民族乐器，历史悠久，发展到明代，出现了许多乐器制作高手，张岱《陶庵梦忆》卷一就提到“张寄修之治琴、范昆白之治三弦子”。嘉靖年间，魏良辅改良昆曲，有琴师谢林泉、洞箫手张梅谷等为之伴奏，将江南丝竹与昆曲结合，而乐师杨仲修还创造了一种专为昆曲伴奏的乐器，名为“提琴”。魏良辅女婿张野塘又改进了三

弦子的式样，使其音调和昆曲相适应，名为"弦子"。当时还有新生产的竹笛，做工精细，律吕均衡，能把昆曲唱腔的韵味，细致入微地衬托出来，从此形成了独树一帜的乐器——曲笛，亦称苏笛。这些伴奏器具的发明，为昆曲艺术增添了风采，而昆曲的发展又促进了苏州民族乐器的改良和提高。

三、经典的力量

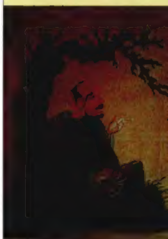
风土文化的温婉，成就了桃花坞散淡闲适的生活和艺术追求；优雅沉静的慢生活，造就了其追求完美的艺术品格；



◎乾隆帝龙袍复制品

崇文重教与重俗的人文传统，赋予它艺术以低调的奢华。雅致精巧的工艺品，为桃花坞人提供了闲雅艺术生活的同时，更培养出了他们对于美的敏感和赏析能力，精而求精，雅而更雅，桃花坞的人文心态愈发成熟，也因此使工艺美术在整体上，在每一个细密之处，都透出一种适宜与和谐，于包容中不失传统，在创新中注意循序渐进，虽没有大刀阔斧的革命，却有不激不宕的变革，心手合一的智慧施展于生活艺术的方方面面，显示出经典工艺美术的力量和价值。

桃花坞工艺美术孕育于宋元，成熟于明代，兴盛于清代，至清代晚期，随着中国经济格局的变化有所衰弱。其间有两个转折点：一是鸦片战争后，上海作为对外通商口岸，现代工业在租界兴起，它的经济地位逐渐代替了苏州；二是太平军战火，使苏州人口损失三分之二，昔日繁华不复存在。当时集中在山塘街的木版年画作坊俱毁于战火，所谓"桃花坞年画"是劫后在桃花坞大街重新开业才得名的。然而，桃花坞工艺美术并没有消亡。民国期间，苏州经济文化受上海辐射而逐渐恢复，商品性农业和手工业成为经济支柱，桃花坞工艺美术又得到发展。新中国成立后，政府对手工艺进行了普查，建立了合作联社，并逐步恢复传统手工艺品的生产，建立了桃花坞工艺美术创作和生产体系。从此，桃花坞成为全国首屈一指的工艺美术重地。上世纪九十年代以来，经济体制和外贸市场的变化，使桃花坞一带的工艺美术生产，从集体所有制企业改制为民营企业或个体作坊，市场竞争激起了新一轮风格的创新。今天的桃花坞，不但正在打造新的文化历史街区，各类工艺美术经过经济体制改革，也走上了蓬勃发展的道路。而这一切都离不开桃花坞工艺美术的历史烙印，桃花坞工艺美术的精益求精、典雅秀美、开放与包容，都没有离开"桃花开时花盈圃"的这块土地，桃花坞工艺美术顽强的生命力，又一次证明它是真正的经典。为了续写经典，就需总结历史经验，也就是为了更好地继承这一宝贵的文化遗产，让工艺美术的天工永驻桃花坞。



○沈寿绣罗汉像（南京博物院藏）



○骆齐月、王丽玲、蒋圣宝制青铜嵌金人[illegible]

后　记

来苏已有九个年头，把家丢在遥远的北方。年复一年，感觉就像一只永不停歇的候鸟，穿梭往来于两地，虽亲情难舍，但却把更多的时间和眷恋留给了苏州，可见苏州对于我的意义，但我又从来不愿意深究这种意义是什么，只享受与它的亲近，尤其是每次别离后，在踏进苏州的凌晨，透过罩着白雾的车窗，朦胧中闪过白墙灰瓦的轮廓、不知伸向何方的枝桠，静谧温柔的波光，心地的温暖慢慢恣睢，连说话的语气都似乎弥漫着一番咖啡的浪漫，当这份情怀驻足久了，又会转化成一股叙写的热情，本文的写作即是一次欣然的实践。

感谢王稼句先生的组稿，使我与苏州工艺美术研究有了再一次的牵手。

感谢给予我无私帮助的江洛一、蒋纪序、黄云鹏、徐义林、周其昌、周其新、黄鹤钟、马建庭、冷坚、单存德、唐伟祺等学者和工艺美术行业的前辈，对他们的采访，让我获益良多。

感谢恩师张朋川先生及友人许逊、张照根、邓文贤、张文献、宋世民、李明、周晨、易娉婷、田雪梅等，他们的鼓励和督促给了我莫大的精神支持。

当然，更要感谢我的家人，给了我充分写作此书的自由。

苏州工艺美术博物馆、苏州博物馆为本书提供了许多珍贵的图片，在此一并谢过！

最后，我想将此书化作对恩师诸葛铠先生的祝愿，祈祷奇迹发生。

郑丽虹辛卯年春于飞虹小筑